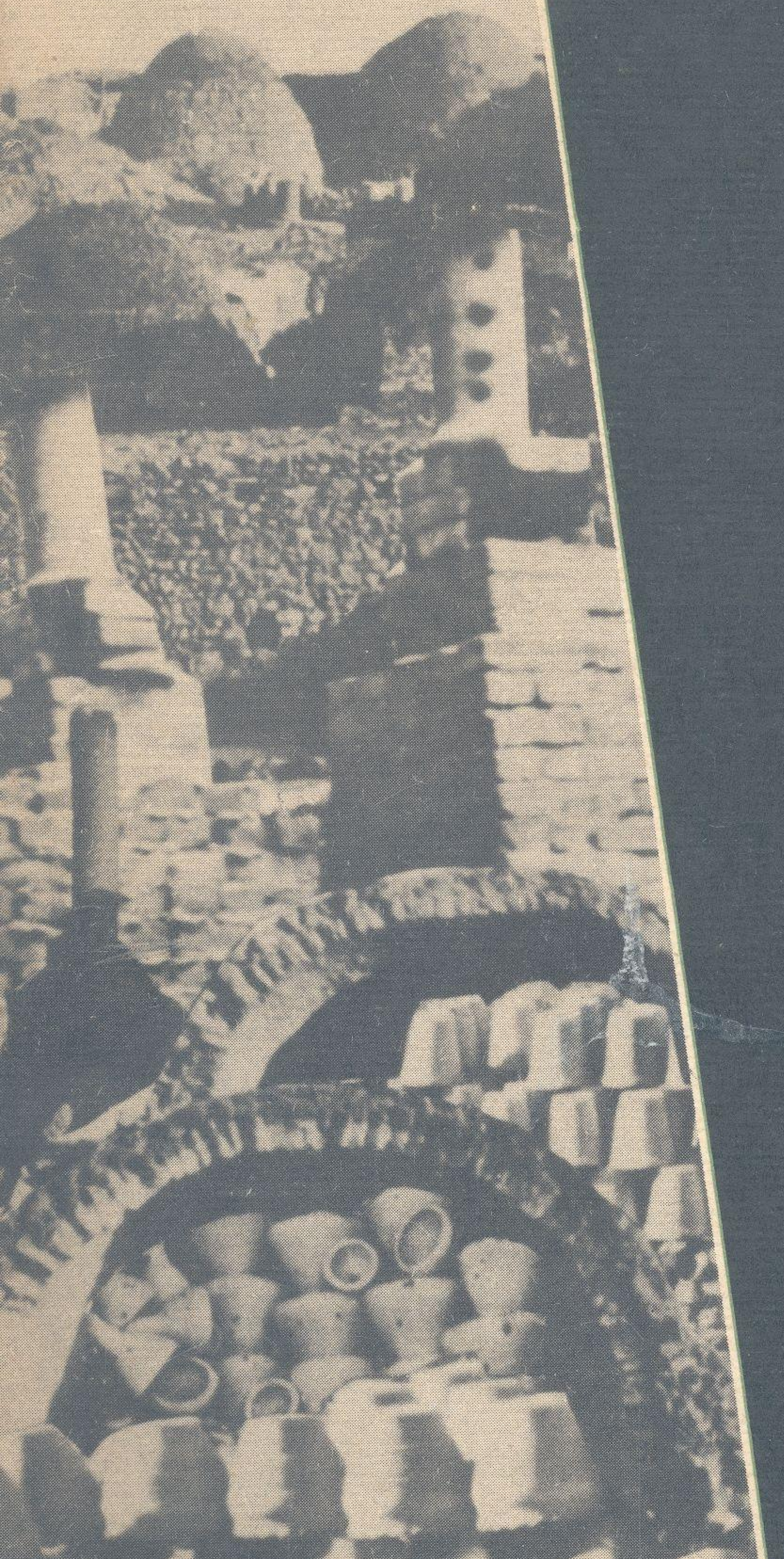
دراسات
في
الفنون التشكيلية

مدينة الفخّار

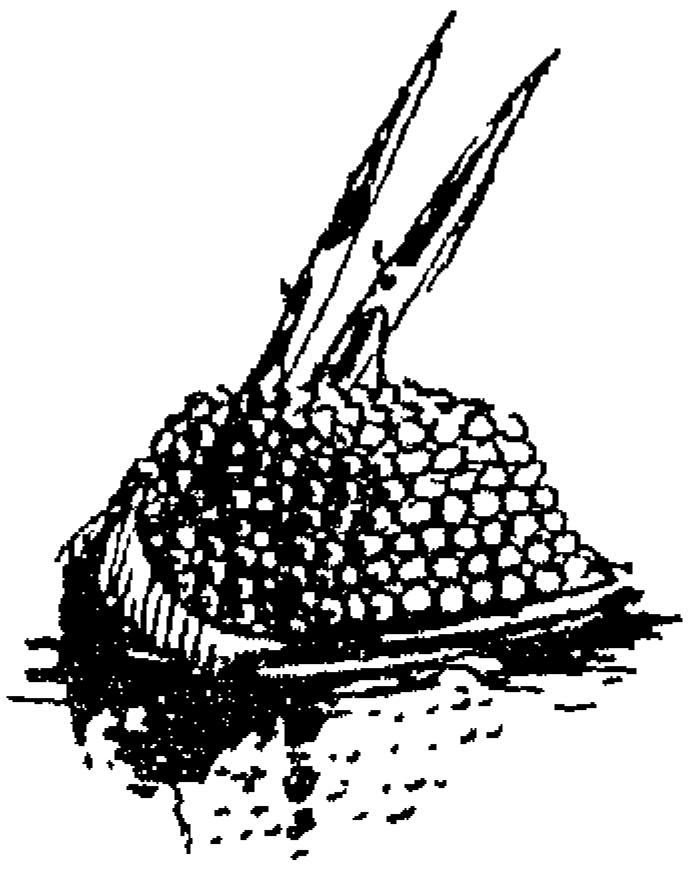


عبد الغني ابو العينين
٩٧٨

تأليف : سعيد الصدر

دار المعارف بمصر

مدينة الفخّار



بسم الله الرحمن الرحيم

«خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ كَٱلْفَخَّارِ»

قرآن کریم

دراسات في الفنون التشكيلية

مدينة الفخار

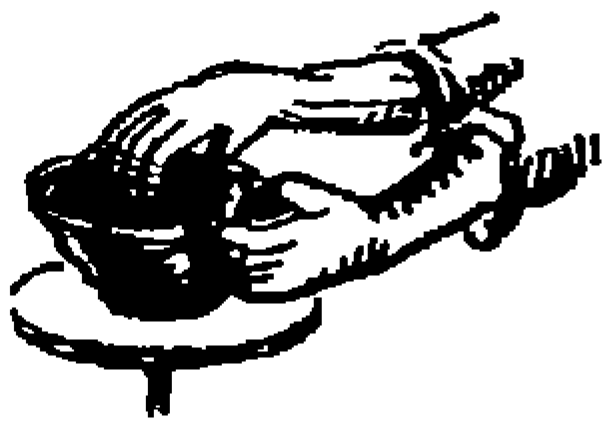
تأليف

سعيد حامد الصدر

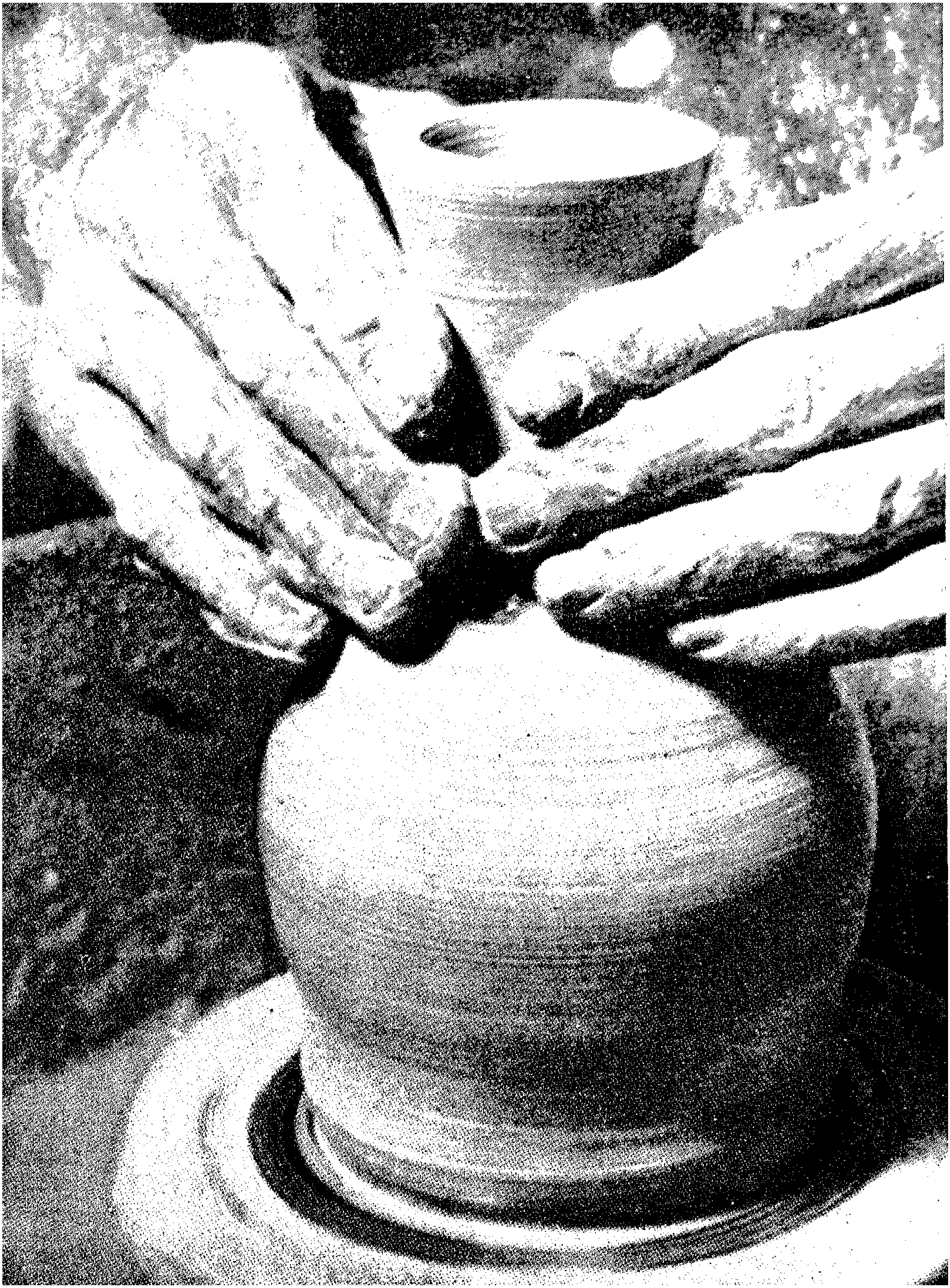
رئيس قسم الخزف بكلية الفنون التطبيقية

دار المعارف بمصر

١٩٦٠



ملتزم الطبع والنشر : دار المعارف بمصر — ٥ شارع ماسبيرو — القاهرة ج.ع.م.



جزء من صحن عليه رسم أرنب (فسطاط) قرن ١٣ م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى كل معنى بفن الخزف .

وإلى طلاب العلم والمعرفة .

إلى أهل الفسطاط القديمة .

إلى أحفادهم أهل مدينة الفخار بمصر القديمة .

أقدم جهدى المتواضع .

سعيد حامد الصدر

موضوعات الكتاب

صفحة

المقدمة ١٣

الفصل الأول

الخزف فى العهد القديم

النيل مصدر الخير ١٥
الخزف الفرعونى ١٦
حجر الطلق ١٧

الفصل الثانى

الإصالة فى إنتاجنا الفنى

الفنون الشعبية والخزف ٢١
الفن الشعبي فى العهد الإسلامى ٢٨
علاقة الفنون الشعبية بالفن التطبيقى ٣١

الفصل الثالث

صناعة الفخار بمصر القديمة (الفسطاط)

فسطاط عمرو ٣٣

صفحة

مدينة الفخار ٣٤
المؤرخ ناصر خسرو ٣٨
الفسطاط الآن ٣٩
الطرق الفنية فى الفسطاط ٣٩
بعض أساليب العمل بالفسطاط ٥٣
من وحى الفسطاط ٦٣

الفصل الرابع

الرسائل المختلفة لإخراج الألوان المعدنية

الألوان المعدنية فخر الفسطاط ٦٦
الخزف المعدنى جوهرة من جواهر فنون الإسلام . . . ٦٧
مراحل البحث ٦٨
الطريقة الأولى ٧٧
الطريقة الثانية ٧٧
الطريقة الثالثة ٧٨
الطريقة الرابعة ٧٨
مرحلة جديدة ٨٢
الطلاءات المستعملة ٨٤

الفصل الخامس

مقارنات فيما كتب عن الألوان المعدنية

صفحة

بحث جديد ٨٥

مؤلف الليدى إيڤانس . م. ا ٨٦

رأى بتلر فى الألوان المعدنية ٨٨

عود إلى رأى بيرتن ٨٩

عود إلى الليدى إيڤانس ٩٠

تقرير الكونت فلوريدا بلانكا فى مؤلف إيڤانس ٩٠

تقرير الكافاليرى شبريانو بيكولپاسو فى مؤلف إيڤانس . . ٩٢

مؤلف . م . س . ديموند ٩٥

الفصل السادس

بحوث عملية فى الألوان المعدنية

فى المتحف الإسلامى ١٠٧

تجارب على شقافات إسلامية ١٠٨

تجربة أخرى ١٠٩

تنويعات الألوان ١١٠

العلاقات بين الطلاءات والألوان ١١٠

الفصل السابع

مصادر الألوان المعدنية

صفحة

المسلمون عرفوا أعداد الألوان الذهبية ١١٢

مخطوط عراقى ١١٣

مركبات الألوان ١١٤

الفصل الثامن

أساليب الإنتاج فى الخزف الإسلامى

كيف صنع الخزف بالفسطاط ١١٨

الخزف الأحمر المحزوز ١١٩

الخزف الأحمر المكشوط البطانة ١٢٠

الخزف الأحمر المرسوم بالفرشة بالبطانات السائلة . . ١٢٢

الخزف المزخرفة بالألوان على سطح أبيض . . . ١٢٦

المراجع ١٣٠

مقدمة

تقاليد الخزّاف جزء لا يتجزأ من التراث الثقافى للأمة

إن أعظم أمنية أن نعيش فى عالم من الجمال فى حياتنا اليومية ، وأن نلتقى فى كل لحظة من لحظات الحياة بآثار الجمال ومظاهره ؛ وعندئذ فقط نكون قد زوّدنا الفنون الشعبية بأورع المثل التى تنهض بها وتسمو بمستواها .

فإن منتجات الفن الشعبى هى تلك التى يصنعها طائفة كبيرة من الصناع لجمهور الناس ، وفى اللحظة التى ينحط فيها هذا الفن سرعان ما تبتعد حياة الأمة عن مظاهر الجمال ؛ وطالما كان الجمال مقصوراً على قليل من الأشياء التى يبتدعها قليل من العباقرة فإن مملكة الجمال يتقلص ظلها وتصبح حلماً لا يرتجى تحقيقه .

وإن الناحية المثالية الهامة فى الفن الشعبى هى البساطة والتواضع ، وقد تعتبر البساطة سمة من سمات السلع الرخيصة ، ولكنها يجب أن تعتبر صفة تنسجم تماماً مع الجمال ، وإن كل جميل حقاً لا بد أن يكون بسيطاً .

وحقاً إن الجمال والتواضع يرتبط كل منهما بالآخر ، وإن هذه

الميزة هى التى تلفت النظر فى الفنون الشعبية ، وبتعبير آخر هى الجمال المصحوب بنبل الفقر .

وإن تقاليد الخزّاف جزء لا يتجزأ من التراث الثقافى للأمة . ونحن فى زماننا هذا نواجه أزمة كبرى فى الإلهام الفنى المستمد من التقاليد والتراث ، وتبعاً لذلك فنحن فى حاجة ماسة إلى ثقافة موحدة تنبثق منها تقاليد جديدة تتميز بالأصالة الحقيقية العربية الطابع ، وهذا يتطلب جهازاً سليماً يقوى على هضم مبادئ الجمال التى تنبعث من الخصائص الإنسانية .

ومن المعروف أن الخزف من أقدم أنواع الإنتاج الذى مارسه الإنسان فى كثير من بقاع العالم ، ولعل الحاجة إلى الأشكال المجوفة لأغراض حيوية منوعة . كانت العامل الأول لصنعها ثم مواصلة صنعها والتطور بها على مرّ الزمن بحكم طبيعة مادة صنعها وما هى عليه من مرونة ومطاوعة للإنسان ، حببته فيها وجعلته يلجأ إليها دائماً لينتج منها متنوعات لا تقع تحت حصر .

حدث ذلك فى كل العصور السالفة ، فتخلفت لنا أشياء تبين أنها نافعة فقط ، وأخرى يغلب فيها الجمال على النفع . وفيها تبينت المشاعر والأحاسيس المتباينة ووضحت الطبائع والتقاليد . هذا بالإضافة إلى أن الإنتاج على تنوعه اعتبر سجلا يحدثنا بمدنيات الشعوب ونهضاتها ، ومدى ازدهارها أو تخلّفها

الفصل الأول

الخزف فى العهد القديم

النيل مصدر الخير – الخزف
الفرعونى – حجر الطلق

النيل مصدر الخير :

وللجمهورية العربية المتحدة تاريخ طويل فى ذلك المضمار ، ويعتبر نهر النيل فى الإقليم الجنوبى من الجمهورية عاملا فعّالا فى قيام صناعة الفخّار والخزف بأرض الوادى منذ أقدم العصور ، إذ ثبت بالفحص أن أجود أنواع الطينات التى بباطن الأرض وعلى أعماق مختلفة فى التلال الواقعة هنا وهناك على ضفتى الوادى ، ليست إلا مما حملته مياه ذلك النهر معها من غرين دسم جاءت به من أعالى الوادى فى مواسم الفيضان عاماً بعد عام .

فكما أن النيل مصدر كل خير لفلح الأرض وتخصيبها فى الإقليم الجنوبى ، فهو أيضاً مصدر خير لصناعة الفخار وفن الخزف منذ أقدم عصور التاريخ حتى عصرنا الحديث الذى تطورت فيه الصناعة وازدهر فن الخزف ، ولم يصبح الاعتماد فى الإنتاج على الطين فقط ، بل استخدمت مواد أخرى كثيرة مثل الكوارتز والفلسبار والكولين ، وكلها مواد ترسبت بباطن الأرض منذ أجيال بعيدة ، وهى أيضاً مما كانت تحمله مياه ذلك النهر العظيم .

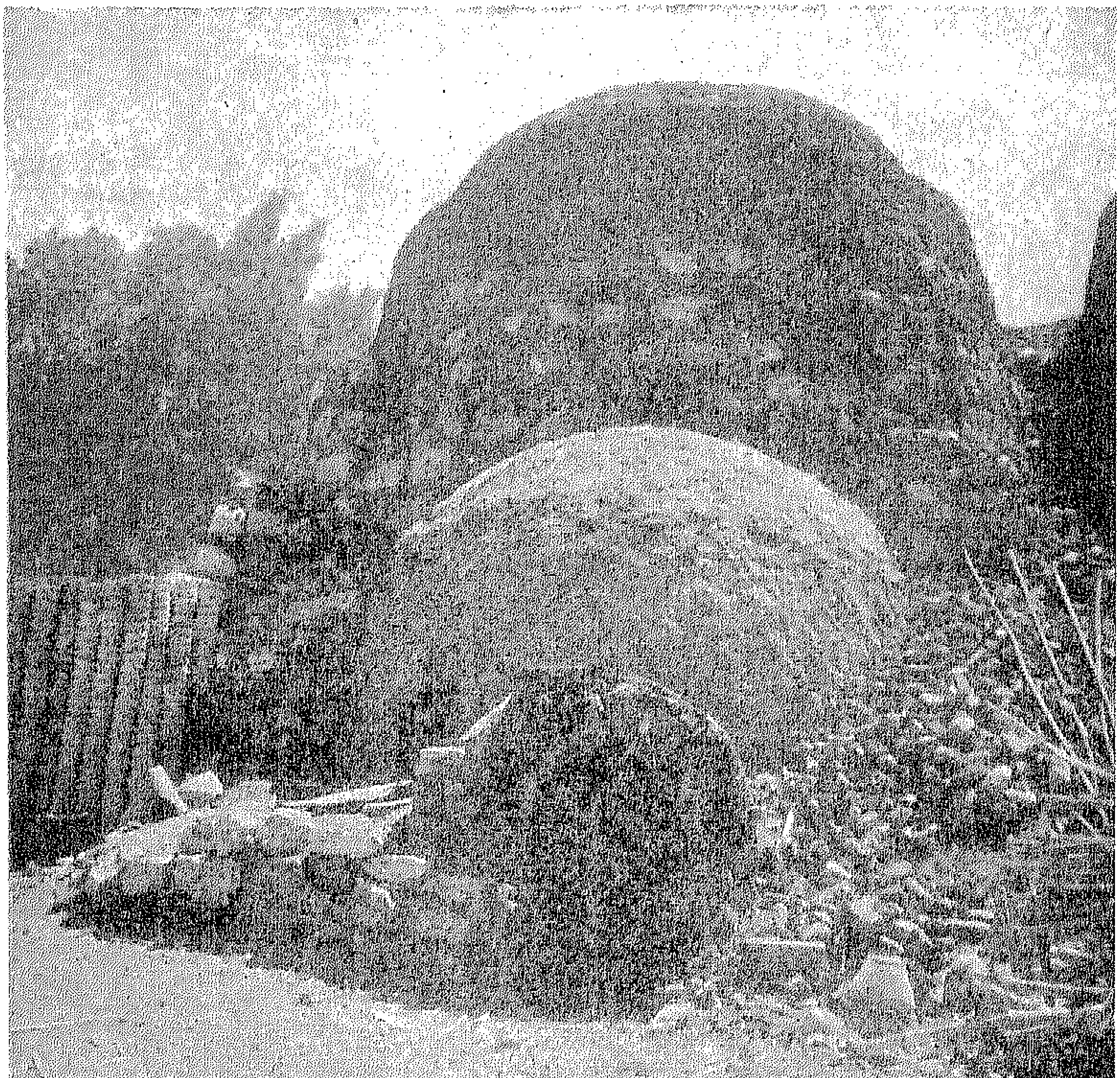
وممارسة أهل الإقليم الجنوبى لصناعة الفخار منذ عصور ما قبل الأسرات بالغة الروعة ، إذ أن ممارستهم لذلك تسجيل لتاريخ أقدم مدنية فى القارة الإفريقية ، وهى المدنية التى لا يقابلها فى قدمها إلا مدنية الصين فى القارة الآسيوية .

ومع أن المدنيتين أخذتا طريقهما وعاصرت كل منهما الأخرى فى أثناء حقبات طويلة من الزمن ، إلا أن كلتيهما لها طابعها الخاص ، ولها نواحى ازدهارها وخصائصها الواضحة ؛ وتبعاً لذلك فإن فن الخزف فى الإقليم الجنوبى للجمهورية العربية المتحدة (مصر) قد زامل الزمن فيها ، وشارك الحياة والناس على اختلاف مستوياتهم وبيئاتهم وسد فراغاً كبيراً فى حياتهم ولاحقهم فى حياتهم الآخرة .

فإن كثرة مما اكتشف من آثارهم عثر عليه بالمقابر ، وهذا يوحى بأنهم فطنوا إلى أن الفخار خير مادة يمكن استعمالها للدفن ولحفظ المحنطات بداخلها ، إذ أنها لا يصيبها التلف ولا العطب ، ولا تتأثر مهما طال بها الزمن فى باطن الأرض .

الخزف الفرعونى :

واستخدم المصريون القدماء الطينات الحمراء لصنع الجرار المختلفة المقاسات التى كانت تستخدم لحفظ السوائل ، كما صنعوا قدوراً أخرى



مشهد للأفران بمصر القديمة

لحفظ الحبوب والأطعمة . وأخرى لتوضع فيها المحنطات عند الدفن ، ولها تنويعات كثيرة .

والمجموعات الفخارية والخزفية والمصنوعات الطينية المحروقة المغطاة بالطلاء – التى تتجمع فى متحف الآثار المصرية بالقاهرة – تثبت أن المصريين القدماء قاموا بمحاولات عديدة مختلفة الاتجاهات بقصد السير بصناعة الخزف قدماً ، واستخدموا الطلاءات المختلفة لصنع كثير من الأشياء من رجل كرسى إلى خرزة رفيعة دقيقة الصنع ، وعرفوا الكثير من أنواع الطلاءات المختلفة الألوان .

والخزف الفرعونى المغطى بالطلاء الزجاجى من الأنواع الهامة التى كانت موضع بحث كثرة من الأخصائيين والمؤرخين ، ويتميز ذلك الطلاء الزجاجى بألوانه الزرقاء والخضراء الفيروزية ؛ ويسمونه الأزرق المصرى ، والتركواز المصرى ، وهو يختلف فى قطعة عنه فى الأخرى ، فتارة نراه يميل إلى الزرقة ، وتارة أخرى إلى الخضرة . وهو عتم وضعيف البريق ؛ ولا شك أنه قلوى القاعدة ومن النوع المسوى وعلى درجة حرارة لا تزيد على ٨٠٠ سنتغراد . وبالإضافة إلى ذلك فإن الكثرة البالغة من الخزف الفرعونى المدهون مكسوة بذلك الطلاء الفيروزى .

حجر الطلق :

وقد كتب الكثيرون عن الطينة البيضاء التى استخدمت فى صنع

ذلك الخزف المدهون بالطلاء الفيروزى ، وسماه بعض الكتاب البورسلين المصرى القديم ، فى حين أنه لا صلة له بخصائص البورسلين . وكتب البعض الآخر يفترض صنعه من السلكات ونسبة ضئيلة من الطينة . وقد قمت بفحص عدد كبير من القطع التى من هذا النوع بالمتحف المصرى وتبينت حقيقة أمر هذه المادة البيضاء ذات الطلاء الفيروزى ، وتحققت أنها ليست طينة على وجه الإطلاق ، وإنما هى قطع من حجر الطلق المنحوت والمشكل إلى تماثيل أو جعارين أو سلاطين أو كؤوس أو زهريات مختلفة الأشكال .

ومن المعروف أن المصريين القدماء متميزون بمهارتهم فى نحت الأحجار المختلفة الأنواع ، كما أنهم على مقدرة فائقة فى التفريغ فيها وترقيقها وتجويفها .

ومن خصائص حجر الطلق أنه دقيق الذرات صابونى الملمس يسهل النحت فيه ، وتزداد صلابته بتعريضه للحريق ، كما أن خصائصه الكيماوية تعتبر عاملا رئيسياً فى تحقيق الحصول على الطلاء الفيروزى القلوى القاعدة .

ومن خصائص حجر الطلق أيضاً أنه يحتمل درجات الحرارة العالية ، ويحتمل التبريد المفاجىء دون أن يكون عرضة للتهشم .

وهكذا اجتمعت عدة مميزات وخصائص لحجر الطلق هيأت الفرصة لاستخدامه فى صنع بعض المنتجات الخزفية الفيروزية اللون دون حاجة

إلى استخدام طينة فى حالة عجين عادى كالمستخدم فى المنتجات المتنوعة الأخرى الحمراء اللون .

وفى استطاعتنا أن نقرر اعتماداً على خبرتنا العملية ، وعلمنا بخصائص وطبيعة المواد والخامات ، أن المصريين القدماء لم يستخدموا طينات بيضاء سيليكية فى إنتاج خزفهم المغطى بالطلاء الفيروزى المعروف .

وإذا ما كنا نقرر هذا مخالفين كل الفروض التى فرضها غيرنا من الكتاب ، فإنما نعتمد أيضاً على فحصنا لعدد كبير من القطع الموجود بالمتحف المصرى إلى جانب ما قرره غيرنا من وجود بعض القطع بالمتحف البريطانى مصنوعة من حجر الطلق بطريقة النحت فيه .

ومن المعروف أن بالمتحف المصرى بالقاهرة عدداً من التماثيل والجعارين المصنوعة بطريقة النحت فى حجر الطلق ومكسوة بالطلاء الفيروزى على نحو ما أوضحنا .

وهكذا عرف المصريون القدماء حجر الطلق فى صناعة الخزف وفطنوا إلى خصائصه العلمية والعملية قبل أن يعرفه العالم الحديث فى القرن العشرين إذ أن كثرة من المصانع الكبرى حاليا فى كثير من الدول تستخدمه كمادة رئيسية فى مزج مركبات الإنتاج الذى يسوى على درجة الحرارة العالية .

وقد عرف المصريون القدماء كثرة أخرى من الطلاءات الملونة ، إلا أن استخدامها كان نادراً ، وكثيراً ما كان لصنع قطع صغيرة لتحل محل

الفصوص فى المصوغات وقطع الزينة الخاصة .

ورغم الحقبات الطويلة التى مرت على وادى النيل منذ بدء العهود الأولى للفراعنة حتى الآن ، فإن الحياة بهذا الوادى ظلت محتفظة بالكثير من تقاليدها التى التزمت بها بحكم المناخ والأرض والنهر الذى يجرى فى الوادى من جنوبه إلى أقصى شماله . ولم تستطيع المدنيات المتباينة التى جاءت إليه من نواح أخرى أن تكون ذات أثر فى حياة الناس وطرائق معيشتهم ، ويتضح هذا جلياً كلما ابتعدنا عن المدن وتوغلنا فى الريف .

فالقدر الفخار الذى كان يصنع فى عهود الفراعنة هو نفسه ما يصنع الآن وبالأساليب الصناعية نفسها التى وضحت فى رسوم مقابر بنى حسن . وظلت أشكال الفخار محتفظة بطابعها التجريدى وقوة تخطيطها الخارجى وأناقتها الفطرية ، وقد أصبح لهذا كله أثره الواضح فى إنتاج أهل تلك الصناعة ، وذلك الفن فى كثير من أنحاء العالم فى العصر الحديث .

ومما لا شك فيه أن قواعد وأصول التجريد والتبسيط فى أشكال الفخار وكذا الخزف الفيروزى ، تنبع من ممارسة المصريين القدماء لصناعة نحت الأحجار وممارستها بشكل واسع خلال عصورهم المتعاقبة .

وقد أثرت ممارستهم لذلك فى كل ما أنتجوا من صناعات أخرى ، فجاءت كثرتها متميزة بقوة التخاطيط وتكتلها فى إطار راسخ صريح التعبير ، ولعل تلك القوة والصراحة من أهم أسرار عظمة الفنون المصرية القديمة .

الفصل الثانى

الأصالة فى إنتاجنا الفنى

الفنون الشعبية والخزف – الفن الشعبى فى العهد
الإسلامى – علاقة الفنون الشعبية بالفن التطبيقى .

الفنون الشعبية والخزف :

كثر الحديث فى هذه الأيام عن الفنون التشكيلية على مختلف مراتبها وأنواعها المتباينة : كالفنون الجميلة والتطبيقية وما تشعب منهما من فصائل ومراتب ، وليس من شك فى أن الفنون وتطوراتها ، وما اتخذته من أشكال وأسماء قد تبعت تطور الحياة العامة ، وسايرت فى هذا مختلف الاتجاهات التى اتجهت إليها الحياة .

وعند ما كانت الحياة رغدة منتعشة كانت الفنون كذلك ، وعلى النقيض من ذلك عند ما كانت على غير استقرار .

والانتعاش بدوره عند ما يعم فإنه إذا كان انتعاشاً حقيقياً فإنه يعم كل بيئات الشعب ، ويظهر أثره فى مختلف نواحى حياته اليومية ، وقد يحدث أن يكون ذلك الانتعاش مصطنعاً كالذى يقع فى عهود الاستعمار ، وقد عاشت الجمهورية العربية المتحدة سنوات طوالا تعانى بلوى الاستعمار وشهدت أثناء ذلك فترات من هذا الانتعاش المصطنع ، ونتج عن هذا

انطباع الصناعات اليدوية والشعبية بطابع له صفات مبنية على أسس لا تعتبر إلا خليطاً من كثرة متنافرة من أساليب واتجاهات لا تمت إلى قوميتها بصلة .

وقد وصلت إلينا رواسب ذلك الخليط المتنافر بعد أن تناولتها أيدى الأميين من الناس فى مختلف العهود ففككتها وحلت أواصرها ، وقضت أيضاً على ما كان محتملا فيها من حسن امتزاج أو ترابط .

وعند ما دخلت مصر معركة الفن فى عصرها الحديث ، أخذ المعنيون بالأمر ينقبون هنا وهناك ، كل يبحث عن آفاق جديدة ، وكل يهدف إلى المناداة بمذهب يغاير ما ينادى به غيره ، وبرزت فكرة الفنون الشعبية ، وتلقفها كثيرون ، وتناولتها أقلام الكتاب ، وما زالت المعركة قائمة فى هذا الموضوع .

فالبعض ينادى بضرورة حماية الفن الشعبى العربى من الزوال ، والحرص عليه كل الحرص وتنميته حتى لا يفقد طابعه .

والبعض ينادى بضرورة اعتبار المنتجات الشعبية الفنية نقطة الارتكاز التى تبنى عليها فنوننا التقدمية .

والبعض ينادى بضرورة فتح مدارس أو تنظيم دراسات فنية ، لمن يمارسون الإنتاج الشعبى .

وإذا ما قصد بتلك الآراء العناية بالفنون الشعبية الأصيلة فإن لذلك أهمية بالغة .

إلا أن المعنين بهذا الأمر تتجه أنظار كثرة منهم إلى الرواسب والفتات المزيلة التى تظهر فى منتجات بعض الحرف والصناعات اليدوية والتى تبدو كما لو كانت فنية الطابع . وتبعاً لذلك فإن التعريف الصادق لما يعنون به هو (الفنون الأمية) .

وإذا ما اعتمدنا على تلك الرواسب كنقطة ارتكاز لإيجاد فنوننا التقدمية فذلك ما لا يحقق فناً أصيلا .

لأن ما يجب أن ترتكز عليه لإيجاد فن له الصفة القومية العربية ، هو فنوننا القومية الأصيلة وتراثنا القديم ، سواء أكان فرعونيا أم قبطياً أو إسلامياً ، وكذا بيئتنا وطبيعة بلادنا التى نعيش فيها ، والتى انبثقت منها كل تلك الفنون ، ، وتتوفر بالجمهورية العربية المتحدة أمثلة وافرة من كل تلك الفنون مما يفى بالحاجة الدراسية ، والربط بين ذلك التراث وبين الحياة الواقعية الحالية فى إقليمى الجمهورية العربية المتحدة ، والربط بين ما يظهر فى ذلك التراث من تقاليد وطبائع وأساليب الحياة وبين ما نراه الآن فى مختلف بقاع بلادنا ، والربط بين كل هذا لمجرد التحقق والتعرف إلى فنوننا الأصيلة التى تنبعث من صميم الحياة ، والتى تمت وترعرعت فى أحضان التقاليد ، وكان لها ، أثرها البالغ فى البلاد المجاورة ، بل كان لها أثرها الواضح فى نشأة الفنون فى بلاد الغرب .

ولعل من أهم ما نفيده من وراء دراسة تلك المدارس الفنية القديمة أن نتعرف إلى القيم الفنية فى إنتاجها ، وأن نقف على أسرار النواحى

التنفيذية التى ستظل أبد الدهر موضع دهشة العالم أجمع وستظل فى مجموعها بالنسبة للعالم كموقف المعلم .

وإذا عدنا بالحديث إلى فنون الأمية فى بلادنا التى يريد البعض اعتبارها فنوناً شعبية ، ونظرنا فيها نظرة الباحث المحقق ، ووازنا بينها وبين الفنون الأخرى التى عرفت بشعبيتها فى مناطق أخرى من العالم لتبين لنا بوضوح أننا نتخلى عن فنوننا الشعبية الحقيقية التى تميزت بقيم فنية عالية ، وإننا نعنى ببعض النواحى التافهة دون تمحيص للأمور . فالذى يحدث أن الفنانين المشتغلين بنواحى الفنون التشكيليلة المتنوعة يرتاحون إلى إدخال المصنوعات الوطنية البدائية الصنع والتى تتصف بصفة الأمية فى إنتاجهم الفنى على شكل تكوينات متنوعة ، كل حسب ميوله وأسلوبه الفنى ظناً منهم أن هذا يحقق لهم الوصول إلى أهدافهم فى إيجاد فن له الصفة القومية العربية .

وواقع الأمر أن ذلك الاتجاه لا يحقق لهم أهدافهم الكبيرة ، لأنه مبنى على أساس ضعيف ، على أن ذلك الاتجاه لم يتجه إليه الفنانون المصريون إلا تقليداً للفنانين الأجانب الذى عاشوا فترة طويلة من الزمن فى بلادنا ، وكانوا يرسمون ويسجلون هذه المنتجات الأمية فى أعمالهم المختلفة بفكرة أنها تمثل منتجات الشعب وصناعاته وفنونه المستغربة عندهم . وحقاً إن قلة من ذلك الإنتاج الأمى قد أصابتها لمسة من النجاح الفنى . واتصف بعضها بشىء من التناسق والتوافق فى الشكل أو فى اللون ،

وما أصابها من ذلك أصابها فطرياً وعن غير خطة موضوعة ، ومن غير استيعاب للأصول الفنية كما نفهمها وكما يجب أن تكون .

ولو أننا أردنا تمحيص الأمر ونظرنا إلى مختلف أنواع الإنتاج الفنى خلال العصور ، لتبينا أن ذلك الإنتاج فى كل دولة وفى كل عهد ينقسم إلى نوعين اثنين لا ثالث لهما .

أولهما : يتم إخراجه لطبقة المقتدرين من الناس الذين يعيشون فى رفاهية ، ويتم إخراجه بخامات منتقاة ولا يبخل عليه بمال أو وقت ويسند تنفيذه إلى طبقة ممتازة من الفنانين أو الصناع ، ويكون الإنتاج فيه محدد الكم ، وتراعى كل الأصول الفنية والصناعية فى إخراجه ، وبذا يرتفع التقدير المادى لهذا الإنتاج وتنتفى عنه الصفة الشعبية حتى لو كان طابعه عربياً بحتاً ، فالمعروف السائد الآن هو أنه ما دام العمل غير رخيص الثمن فهو غير شعبى وذلك ما نود له توضيحاً أيضاً . هل معنى الشعبية الاعتماد على المواد المحلية والأشكال العربية مع إخراج الإنتاج مطبوعاً بصورة تمتد إلى صميم الحياة العربية بصرف النظر عن تكلفته ؟ أم أن معناه أن يكون الإنتاج رخيص الثمن وفى متناول كل الناس دون تفرقة ؟ لا ريب أن الشعبية مقصود بها المواد المحلية والأشكال وكذا الصورة التى تمت إلى الطابع العربى مع الاقتصاد فى نفقات الإنتاج ، وهذا هو النوع الثانى .

وذلك النوع الشعبى إذا ما قصد الإنتاج فيه بنجاح فإنما يتطلب ثقافة

وعلماً ودراية ، ويتطلب خبرة ومقدرة ، لا تقل فى مستواها عما يلزم للنوع الأول غير الشعبى ، فكلاهما يتطلب عقلا فنيا ويتطلب تذوقاً بل إن النوع الشعبى يتطلب جهداً مضاعفاً من كل هذا لأنه يخص الشعب بأكمله وله صفة الانتشار على مدى أوسع من غيره . وعن طريقه يرتقى ذوق الشعب عامة وينمو الوعى الفنى وتسمو قوى الإدراك لما يجب أن تكون عليه الحياة . وهنا نتبين أن الفن الشعبى يتطلب الخبرات المتكاملة لينشأ نشأة سليمة وليؤدى أغراضه فى الحياة ولتتوفر فيه صفتا النفع والجمال ، وتلك النشأة السليمة تستلزم جهوداً كبيرة من فئة مستكملة لثقافتها العامة ودرايتها الفنية على أن تكون تلك الفئة مؤمنة إيماناً تاما برسالتها وقد تصل إلى أغراضها وأهدافها إن عاجلا أو آجلا ، والواقع أنه طريق شاق ولكنه ملىء بالمتعة التى قد لا يحسها إلا فنان أصيل .

أما إذا نظرنا إلى الأمر نظرة عاجلة ، فإننا سنجد أنفسنا وقد اتجهنا إلى نوع رخيص من الإنتاج وهو فنون الأمية . ولوجدنا أنفسنا نبدى إعجاباً وتقديراً لإنتاج تلك المنتجات الأمية واهمين أنفسنا أنها هى الفنون الشعبية ، ولوجدنا أنفسنا ننقلها ونرسمها ونصورها دون وعى ظانين أننا نحن أنفسنا نخرج أعمالا لها الصفة الشعبية وظانين أننا نسجل فى لوحاتنا أو إنتاجنا الفنى ما ينتجه الفنانون الشعبيون وما أبعد الحقيقة عن كل ذلك . وإذا كنا نسعى وراء صدق الأداء فلا أصدق من صاحب العمل نفسه ولا أقدر منه على إعطاء صورة حقيقية عن عمله إذ أنه يكون صادراً عن

روحه وشخصيته المرتبطة بطريقة فهمه لما يحيط به وهو كله يحمل صفة الأمية لا صفة الشعبية كما ذكرنا .

وإذا قارنا بين ما ينتج عن الأمية من أعمال وبين ما ينتجه الأطفال لوجدنا أنها تتلاقى وتتشابه فى معظم مراحلها . وليس أفضل من الطفل ليعبر عن إحساس الطفل مهما اختلفت الوسائل التعبيرية ، والطفل نفسه يتطور بعمله ويتدرج به مرحلة بعد أخرى ، ويأخذ ذلك التطور أشكالا وألواناً وطوابع مختلفة متباينة تبعاً لنوع ما يتعرض له من ثقافةأو تنمية عقلية وبتطوره نحصل على مراتب مختلفة من الإنتاج منها ما يظل فى عداد إنتاج الأميين ، ومنها ما يصبح فى عداد الفنون القومية المكتملة الأصول والقواعد والأسس العملية والتكنيكية .

حقاً إن هناك بعض العناصر الزخرفية توارثها الناس جيلا بعد جيل فى المجال الشعبي الأمى ، ولكنها قليلة محدودة العدد وليست هذه الوحدات أو العناصر بذات قيمة فنية تدفع إلى الاهتمام بها أو تستحق أن تكون موضع بحث فى مضمار الفنون الجدية أيا كان نوعها ، وهناك أيضاً بعض أشياء يستخدمها الناس فى حياتهم العامة وهى متوارثة عن تقاليد وعقائد ، ولكن ذلك لا شأن له بالفن ، إذ أنها تتبع التقاليد والعادات والمعتقدات وليس فيها تفنن أو ابتكار ، بل إن غالبيتها دخيل علينا أو خليط من أشياء لا ترتبط بطراز أو عهد عربى ، ولا تتصل بطبيعة عربية ، وهى

كما ذكرت أشياء لم يبذل فى تكوينها أو صنعها أى جهد ولم يزد الأمر على أن الناس أخذوها أو نقلوها من مكانها الأصلى واستخدموها .

الفن الشعبي فى العهد الإسلامى :

وقد كان للجمهورية العربية المتحدة فيما مضى فنون شعبية ، وكان لها إنتاج عظيم فى ذلك الباب . فكانت تصنع الشبابيك والمشربيات و« القليات » ليدخل الضوء والشمس والهواء إلى المسكن، وليطل من خلفها حريم البيت دون أن يراهم أحد من الخارج ، وكان الخرط يصنع دقيقاً برسوم خاصة مبتكرة للأعيان وموسرى الحال ، ويصنع كبير الوحدات بسيطاً دون دقة لغيرهم ولكنه كان فنا لازماً وشائعاً وشعبيا .

وكانت جرات المياه والقلل تصنع بشباك مفرغ ومزين برسوم جميلة هندسية أو مكونة من طير أو حيوان أو عبارات لطيفة . والفنانون والمؤرخون والمختصون ينظرون الآن إلى ما عثر عليه من تلك الشقافات الفخارية لشبابيك القلل نظرة إعجاب وتقدير ويعتبرونها فناً كبيراً ، ولو أنها كانت شعبية فى عهدها القديم .

وكانت المدافن وتركيبات المقابر ينفق على إنشائها ببذخ للأعيان ومن هم فى مرتبتهم من الناس ، أما متوسطو الحال ومن هم دونهم من أفراد الشعب فلا أقل من أن تعد شواهد مقابرهم بكتابة البيانات عليها ، وكان الخطاطون والمزخرفون والنقاشون على الحجر يتفننون فى تنسيق الخط واختيار

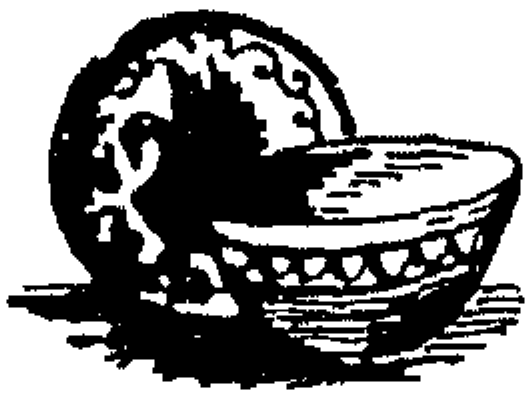
أفضل طرزه زخرفياً لكتابة تلك البيانات ، كالخط الكوفى الجميل الذى كان يذهب ويلون . فكان الفن له الصفة الشعبية حتى فى المقابر .

على أن مجال الحديث عن الفن الشعبى فى العهد الإسلامى بالإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية المتحدة مجال متسع جداً ، إذ أنه كان متصلا بكل مرافق الحياة وكان الإنتاج فيه على مستوى عال ، نستشعر فيه بوضوح صلة وثيقة بمراتب الفن الأخرى التى كانت تختص بالناس على اختلاف بيئاتهم .

ولننظر ثانية إلى ما يقال عنه أنه فن شعبى عربى فى عهدنا الحاضر ، ولنقدم بعض مقارنات بين إنتاجه وبين ما كان منه فى العهود الإسلامية السابقة بالجمهورية العربية المتحدة ، وقد ذكرنا شيئاً عن القلل ذات الشبابيك المخرمة ، ولا مقابل لها الآن إلا ذلك الفخار المدهون بالدهانات الزيتية ، وعليه بعض التخاطيط الرخيصة ، وذلك — بلا جدال — شىء كريه إلى العين ، رخيص القيمة إلى حد لا يشرفنا بأية صورة من الصور ، بل يحط من كرامتنا الإبقاء عليه أو التحدث به .

إن الفنون الشعبية فى كثير من دول العالم مستمدة من تراثها مع تبسيطه وتطويره تطويراً ملموساً بحيث لا تصبح نقلا صريحاً عن ذلك التراث ، أو تكراراً لما تم فى عهود سابقة . كما أنها استغلال للمواد المحلية المتوفرة بالبلاد مع المحافظة على صفاتها الإنسانية ولا بد من حمايتها من التأثر بالآلية والإبقاء على الأحاسيس الروحية التى تنبع منها . ويساعد

على تحقيق ذلك رؤيتنا للأشياء مجردة عن الافتعال ودراستنا لفنوننا القديمة ومعرفتنا بالبيئة فى الريف والمدن . ولن يحد هذا من أن نعمل فكرنا ، ولن يكون هذا مغلقاً لأبواب الابتكار والاستكشاف ولكنه سيمهد إلى مستوى آخر أسمى وأكثر نمواً وتحرراً وأقوى وأصلب عوداً ، وذلك هو فن قومى ثابت الأركان قوى الدعائم وسيكون هذا مفتاحاً لفن أصيل نابع من روحنا ومن صميم تقاليدنا العربية .

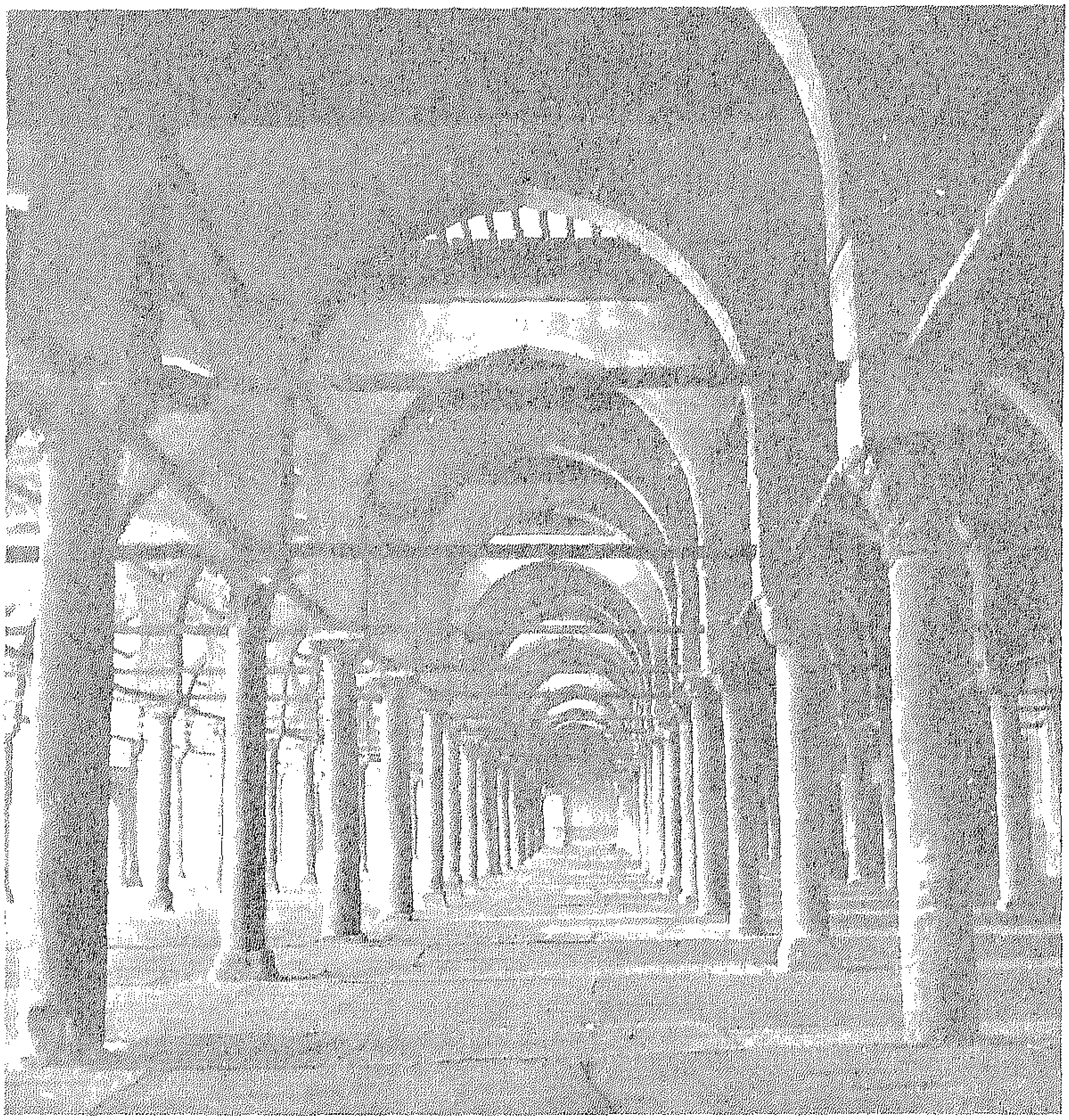


علاقة الفنون الشعبية بالفن التطبيقى :

الفنون الشعبية كما ذكرنا مصدرها التراث وحياة المجتمع وتقاليده وخاصة ما يتصل منها بالأنحاء التى احتفظت بطابعها الوطنى فى المدن وكذا ما ينبع منها فى الريف ، والواقع أن الفنون الشعبية يكون لها وضوح أقوى فى الريف . أما فى المدن فيكون إنتاجها هنا وهناك كطرف وتذكارات وأشياء تهيئ راحة نفسية وتشعر بالإنسانية التى يتوق لها أهل المدن والتى تذهب عنهم سأم الحياة الآلية .

فأثر الفن الشعبى فى بيت المدينة تهيئه فرصة لاستخدام أشياء تمتاز بالجمال الذى يتسم بطابع فطرى .

والفنون التطبيقية التى تأخذ طابعاً محلياً ويصبح لها الصفة القومية ، هى كل ما يحتويه المسكن من أثاث وبسط وفرش وما يتبع ذلك من طرف مما قد اكتسب الصفة القومية ومن بينها المنتجات الخزفية .



جامع عمرو

الفصل الثالث

صناعة الفخار بمصر القديمة (الفسطاط)

فسطاط عمرو – مدينة الفخار – المؤرخ ناصر خسرو –
الفسطاط الآن – الطرق الفنية بالفسطاط – بعض أساليب
العمل بالفسطاط – من وحى الفسطاط .

فسطاط عمرو :

ورد فى كتاب مصر فى عهد الإسلام للأستاذ محمود عكوش[1] أنه لما رجع عمرو إلى بابليون بعد فتح الإسكندرية نزل بجوار الحصن موضع فسطاطه ، واتخذه فى ذى القعدة سنة ٢١ هـ داراً سكنها المسلمون ، وأصبحت القاعدة الأولى للديار المصرية ونسبت إلى عمرو فقيل (فسطاط عمرو) ، واختط عمرو بهذه المدينة مسجداً ولم يكن بها غيره – إلى أن أنشئت العسكر – وهو الجامع الذى يقال له جامع عمرو بن العاص . ثم قال (وقد تداولت عن السبب فى تسمية عاصمة مصر الأولى رواية ظريفة ، قيل : (إن عمراً لما عزم على السير إلى الإسكندرية أمر أن ينزع فسطاطه ، فإذا فيه يمامة قد أفرخت ، فقال : لقد تحرمت بجوارنا وأمر بالفسطاط فأقر كما هو . فلما قفل المسلمون من الإسكندرية قالوا : أين ننزل ؟ قالوا : (الفسطاط) فغلب عليه ذلك . اللوحة رقم (٣) ، (٤)

---

(١) الأستاذ محمود عكوش أستاذ بالمعهد العلمى الفرنسى لآثار المشرق وقد صدر كتابه « مصر فى عهد الإسلام » سنة ١٩٤١ .

مدينة الفخار :

قبل أن نتحدث عن الفسطاط مدينة الفخار ، وقبل أن نصف ما بها من حركة دائبة طوال الليل والنهار ، جدير بنا أن نتحدث في سطور قليلة عن الخزف الإسلامى القديم الذى كان له أكبر أثر فيما عرفه العالم كله عن أصول ذلك الفن .

فقد كشف المسلمون عن أصول كثيرة من العلوم والفنون وعرفوا قبل غيرهم أسرار الكثير من الصناعات وأنتجوا فيها أمثلة رائعة ونماذج لا تبارى فى جمالها ورقة أحاسيسها ، وانطبعت أعمالهم فى الفنون العملية أو كما سميت بالفنون التطبيقية بطابع ميزها فى صراحة عن أعمال الشعوب الأخرى ، وأوجدوا بفنونهم مدرسة كبيرة بل مدارس فنية عديدة ، تتقابل فى أصول وجذور واحدة رغم تنوعها واختلافها .

ذلك أن الأساليب الصناعية والفنية التى مارسها المسلمون بخامات مختلفة ظلت نتيجتها مترابطة بعضها بالبعض ومتفقة فى تشكيلها وفى روحها نظراً لما كانت تمليه التقاليد والإمكانيات التى توفرت فى ذاك الوقت لسير العمليات التنفيذية وما تبع ذلك من معدات وأفران وتنظيم صناعى بصفة عامة.

ولا شك أن النتائج كان لها مستويات تتباين تبعاً لحاجة الحياة فى كل منطقة وتبعاً لنوع الخامات التى استعملت فى كل نوع .

فكان الإنتاج الشائع الرخيص الثمن الذى قل فى تقيمه عن ورق

التعبئة ، وكان الإنتاج الخاص بالطبقة المتوسطة كالموظفين والتجار وأصحاب الأعمال ومن هم فى مستواهم ، وكان الإنتاج الخاص بالوالى والوزراء وكبار الشخصيات والأعيان ورؤساء الطوائف ومن هم فى مستواهم

وتبعاً لذلك أنتج المسلمون فخاراً أحمر له طابع فنى طريف ، تميزت معرفتهم فيه بحذقهم لموضوع توافق الطينات السائلة فى درجة انكماشها مع الطينات الحمراء التى كسيت بها .

كما تميز بطابع رسومه التى ثبت فيها الانطلاق التام فى تطبيق الرسوم بوسائل عملية متنوعة .

كما أنتجوا نوعاً من الخزف الأبيض السطح ورسموا عليه ونقشوا وحدات اختلفت عناصرها من حيوان إلى طير إلى نبات إلى عبارات لطيفة المعنى ، كتبت بأساليب خطية متنوعة ، إلى طرق هندسية وزعت فى تناسق تام .

وكانت لهم أساليب زخرفية موفقة فى كيفية الاقتباس عن العناصر الطبيعية وعرفوا وسائل التحوير فيها وتجريدها ، واعتمدوا فى التلوين على الأزرق والأسود وبعض الألوان الأخرى بصفة ثانوية .

وقد امتازت رسومهم للآدميين والحيوان والطير والأسماك بالحيوية والحركة.

كما أنتجوا نوعاً ممتازاً من الخزف المزخرف عرف باسم خزف البريق المعدنى ، سوف نتحدث عنه فيما يلى من الصفحات . . . . وهو أروع ما أنتجه المسلمون فى فن الخزف ، إذ ظهرت الرسوم بألوان معدنية

ذهبية ونحاسية وفضية وأرجوانية فوق السطوح البيضاء أو الخضراء أو الزرقاء، واستخدم فى هذا النوع العناصر الزخرفية الإسلامية السابق ذكرها .

وكانت لهم أساليب أخرى كثيرة غير الرسم بالطينات السائلة ، أو بالألوان العادية ، أو الألوان المعدنية . فقد سجلوا كثرة من الرسوم على الأوانى بطريقة الحفر الغائر أو بتفريغ الأرضيات أو العناصر نفسها

ولا نقصد هنا شرح كل ما يتعلق بالخزف فى العهد الإسلامى ولكننا نود أن نوضح أن المسلمين نهضوا بفن الخزف نهضة واسعة ووفقوا فيما أنتجوا إلى حد بعيد ، وكان لما صنعوه أكبر الأثر فى البلاد الأخرى ، بل إن ذلك الفن انتقل إلى أوروبا عن طريق البلاد الإسلامية بعامل الصلات التى قامت بين المسلمين وبين الممالك الأخرى كل حسب ظروفه وملابساته .

واستمرت تلك النهضة حتى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى حيث أصابها التدهور وتوقف نشاطها ، ولم يبق منها إلا الأنواع البدائية والأولية الهزيلة القيمة سواء من الناحية الفنية أو الصناعية ، بل إن كثرة من الأساليب الصناعية اندثرت ولم يعد المشتغلون بتلك الصناعة الفنية يعلمون عن أصولها شيئاً ، ومثال لذلك كيفية تجهيز الطلاءات وصهرها ومزجها وكذا تحضير الألوان والصبغات .

ومما يذكر فى هذا الباب أن الخزاف الإسلامى لم يعجزه عن ممارسة فنه شىء قط ، فقد صنع بنفسه معدات الرص بالأفران ويسميها أهل

الصناعة حالياً (حسك)، ثم نقل الأوروبيون فكرتها فيما بعد عن المسلمين ويصنعونها الآن بتحسينات كبيرة ، ويعتبر توفر أنواعها المختلفة من بين أهم عوامل نجاح الإنتاج .

ولا شك أن أهل صناعة الفخار بمصر العتيقة وبغيرها من مناطق الصناعة حالياً فى الجمهورية العربية المتحدة على ذكاء خارق فى تذليل ما يصادفهم من عقبات أثناء العمل . فإن عندهم من الحيل الصناعية وعندهم من الجرأة فى تكييف إنتاجهم ما لا يتوفر عند كثرة من الفنيين المثقفين ، هذا إلى جانب سرعتهم الفائقة فى الإنتاج ، ولولا ما أصابهم من أمية فنية ولولا العوامل التى أحاطت بهم لكانت الفسطاط الآن ذات شهرة عالمية لا تدانيها شهرة .

ومدينة الفخار التى هى موضوع بحثنا هى المنطقة الكبيرة التى يعمل أهلها حالياً فى صنع الفخار منذ ما لا يقل عن قرنين فى العهد الحديث ، وهى المنطقة التى تقع إلى جوار جامع عمرو أول بيت من بيوت الله بنى فى القاهرة كلها ، كما أنها تطل من ناحية أخرى على أطلال الفسطاط القديمة التى تروى قصة من أروع قصص كفاح الإسلام ، وكانت أول مدينة إسلامية نشأت بوادى النيل بعد غزوه عام ٦٤٠ م .

وكانت بعد نشأتها أكبر مدينة للثقافة والأعمال وحرقها المسلمون عمداً فى عام ١١٦٨ م ، حتى لا تقع غنيمة فى أيدى الصليبيين .

وقد عثر فيما بين أطلال تلك المدينة على فرن لصناعة الخزف وكميات

من المواد المجهزة للاستعمال ، وكذا بعض الأدوات الخاصة برص الأوانى بداخل الأفران مما يؤكد أن الفسطاط كانت مركزاً فنياً وصناعياً للخزف ، هذا إلى جانب ما عثر عليه بها من القطع الخزفية المختلفة الأساليب التى وجدت مدفونة هنا وهناك فيما بين الأطلال .

المؤرخ ناصر خسرو :

وتبعاً لذلك فقد أصبح واضحاً أن صناعة الخزف كان يمارسها أهل الفسطاط القديمة ، وقد ورد فيما ذكره ناصر خسرو المؤرخ الرحالة الفارسى وكان قد زار مصر فى عام ١٠٤٧ م ما نصه (وقد بلغ من إنتاجهم صناعة الفخار « يقصد أهل الفسطاط » أن اليد كانت ترى من خلاله ، كما كان يلون بألوان جميلة قلمونية كما ترى فى ألوان الثياب) .

وهكذا كانت زيارة ناصر خسرو للفسطاط بعد إنشائها بأربعمائة وست من السنين ، وقبل حرقها بواحد وعشرين عاماً ، أى فى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى أثناء العهد الفاطمى الذى حكم مصر ابتداء من عام ٩٦٩ م إلى ١١٧١ م وفى هذا العهد بلغ فن الخزف مبلغاً عظيماً من النجاح الفنى والصناعى وسار جنباً إلى جنب من النهضة التى سادت البلاد فى ذلك العهد الذى ازدهرت فيه كل الفنون التطبيقية بأنواعها المختلفة .

ومجمل القول إن الفسطاط القديمة كانت مركزاً فنياً لصناعة الخزف منذ حوالى تسعمائة عام أو يزيد .

الفسطاط الآن :

ومدينة الفخار الحالية وما يمارسه أهلها فيها الآن يعد حلقة من الحلقات لمدينة الفسطاط القديمة وإنتاجها ، ونعتقد أنها كانت حلقة متصلة منذ بداية العهد الأول لمدينة الفسطاط ، رغم ما أحاق بها من ضعف وانحلال فى المستوى الفنى — كما ذكرنا — ورغم ذلك الانحلال والتدهور الفنى ، فإن أهل مدينة الفسطاط لا يزالون يكدون ويكدحون ، ولا تزال عجلتهم تدور بين ما يعيشون فيه من أكوام الحطب والبوص والطين ، ولا يزال يعلو المنطقة كلها الدخان الأسود المتصاعد من الأفران .

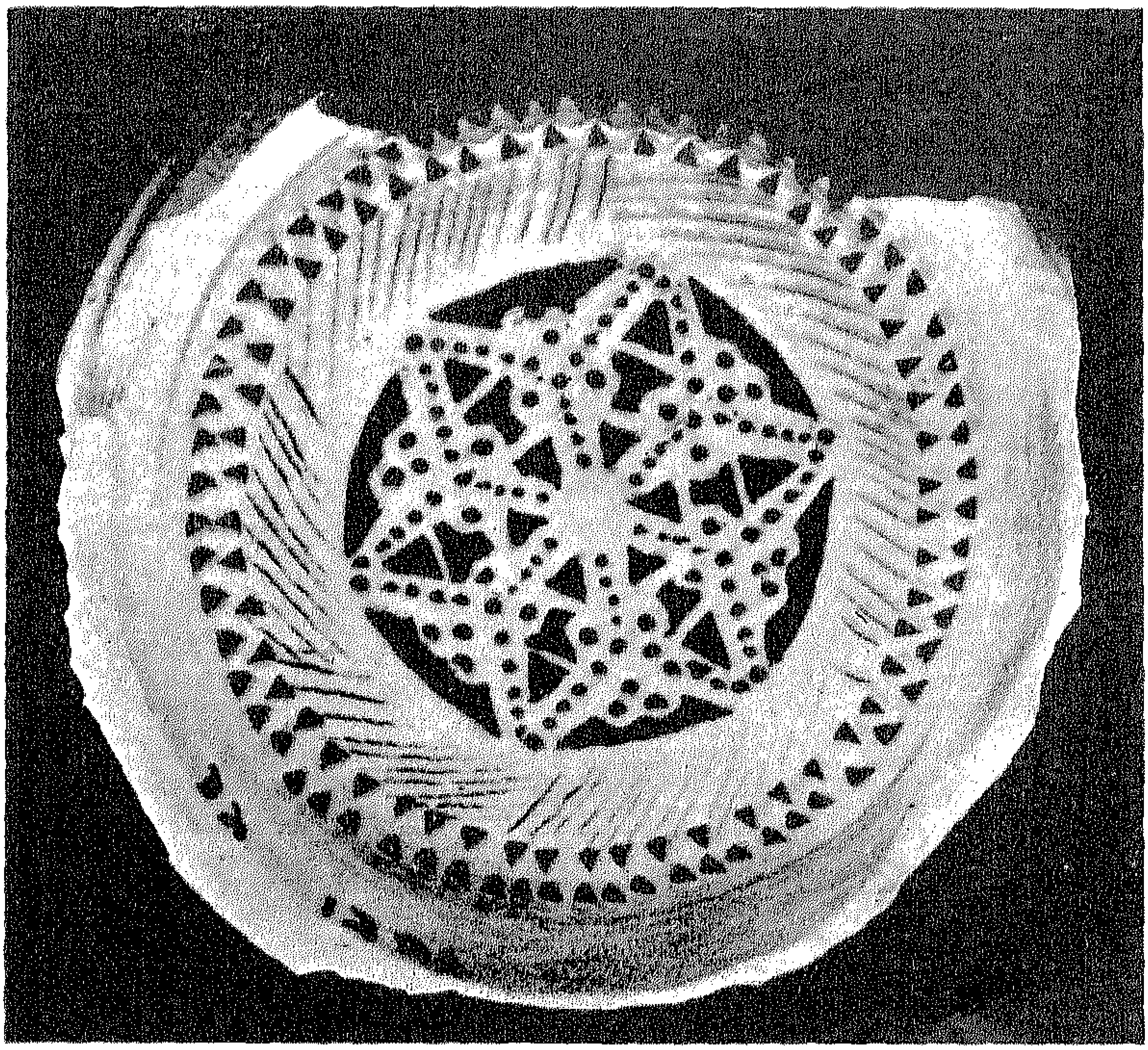
الطرق الفنية بالفسطاط :

ومن بين هذه الفئة الكادحة التى كانت فى يوم من الأيام عصبا لحياة فنية بلغت الذروة ، يتسلل بعض الأفراد وينتحى ركناً فى أحد العنابر ليصنع شيئاً ما يعبر به عن أحاسيس دفينة ومشاعر توصف بالرقة إذا ما قورنت الآن بما يصنعه غيره من الصناع العاديين .

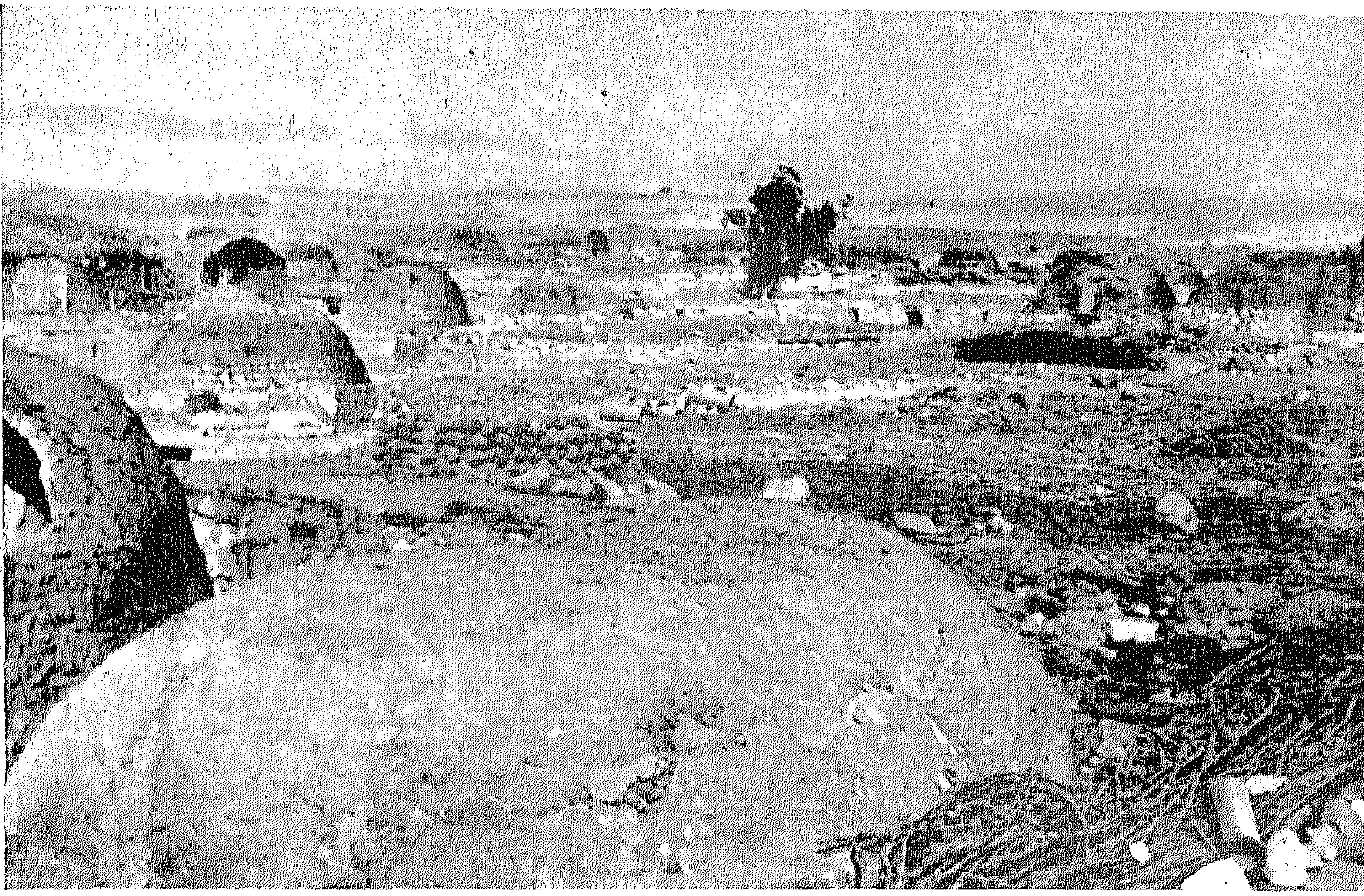
ويعمل الرجل فيصنع أشياء مستمدة من بيئته وبيئة أهل منطقة عمرو.

ويظل يعمل بأصابعه الغليظة وبطينة لم تجهز إلا لصنع القلل وجرار المياه ، ولكنه يعمل بها بوحى من أحاسيسه فينتج لنا قطعاً يسميها أهل الصنعة (لعباً) ، ويعجب بها الباحثون فى مواضيع الفطرة والبداءة ،

ويسندها بعض المهتمين إلى الفنون الشعبية ، ويعتبرها المختصون فى فن الخزف براعة فى استخدام طينة لا تصلح للتشكيل لعلمهم بمشاكل التنفيذ وما تتطلبه من حذق ومهارة ، وننشر فى نهاية هذا الفصل أمثلة مما نتحدث عنه ، قام بصنعها رجل من صناع الفخار فى الخمسين من عمره .

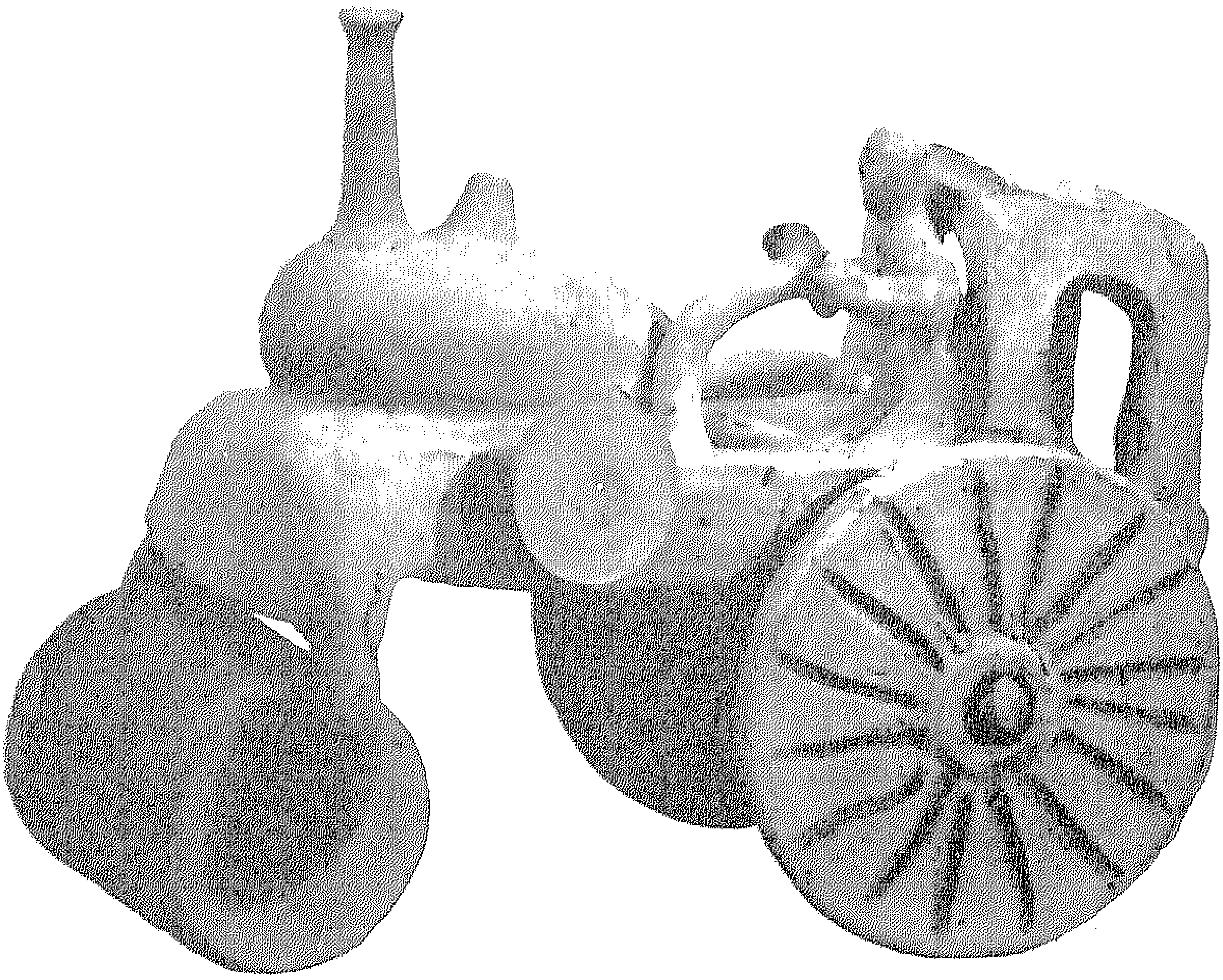


شباك قلة مفرغ على شكل نجمة بست شعب



منظر عام للفسطاط القديمة ويظهر فيه أفران الفخار

الأفران والفواخير في حضن الجامع

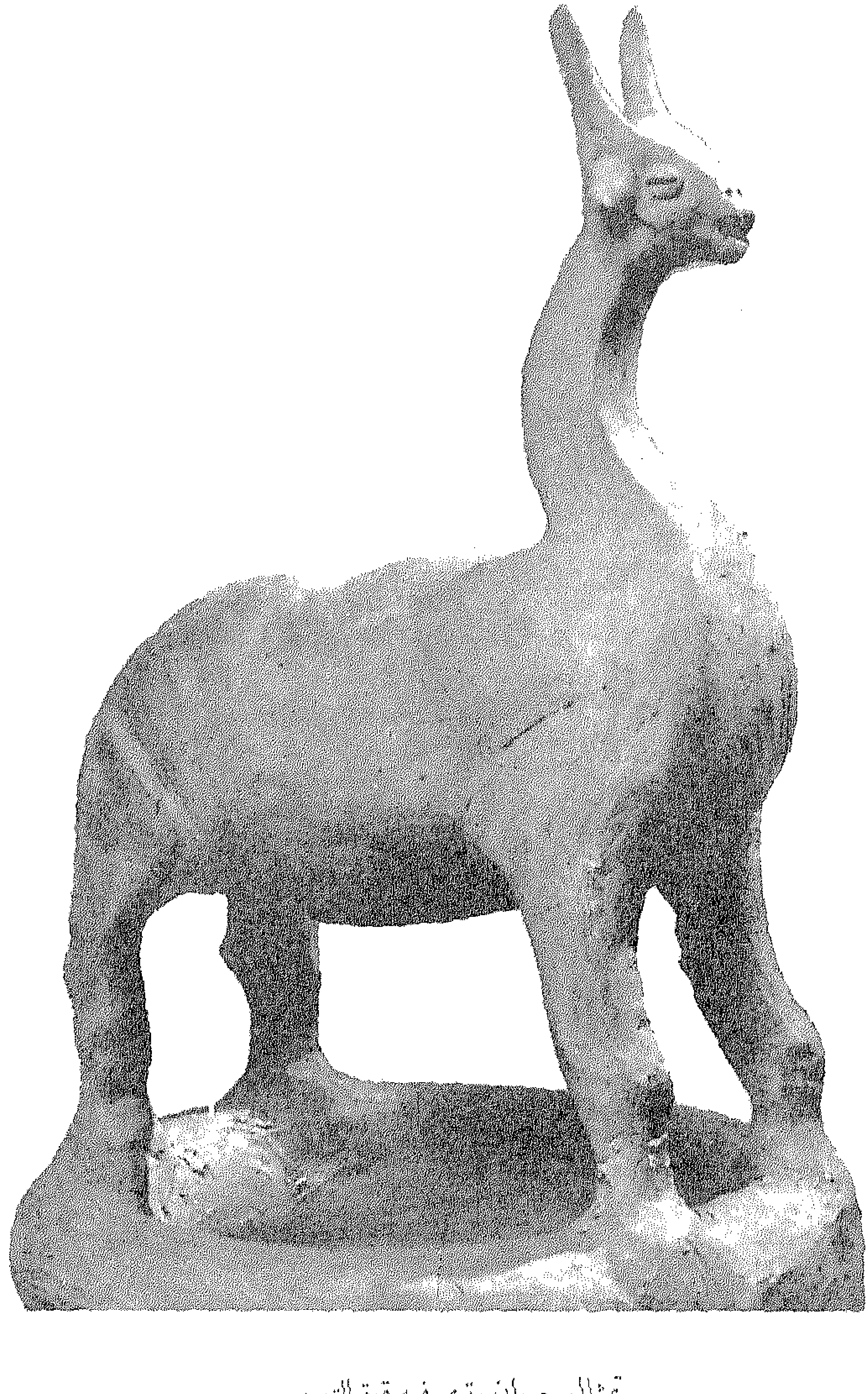


« وابور الزلط » من صنع أحد صناع الفخار بمدينة الفخار

إبريق على شكل مواسير

إبريق لحفلات السبوع

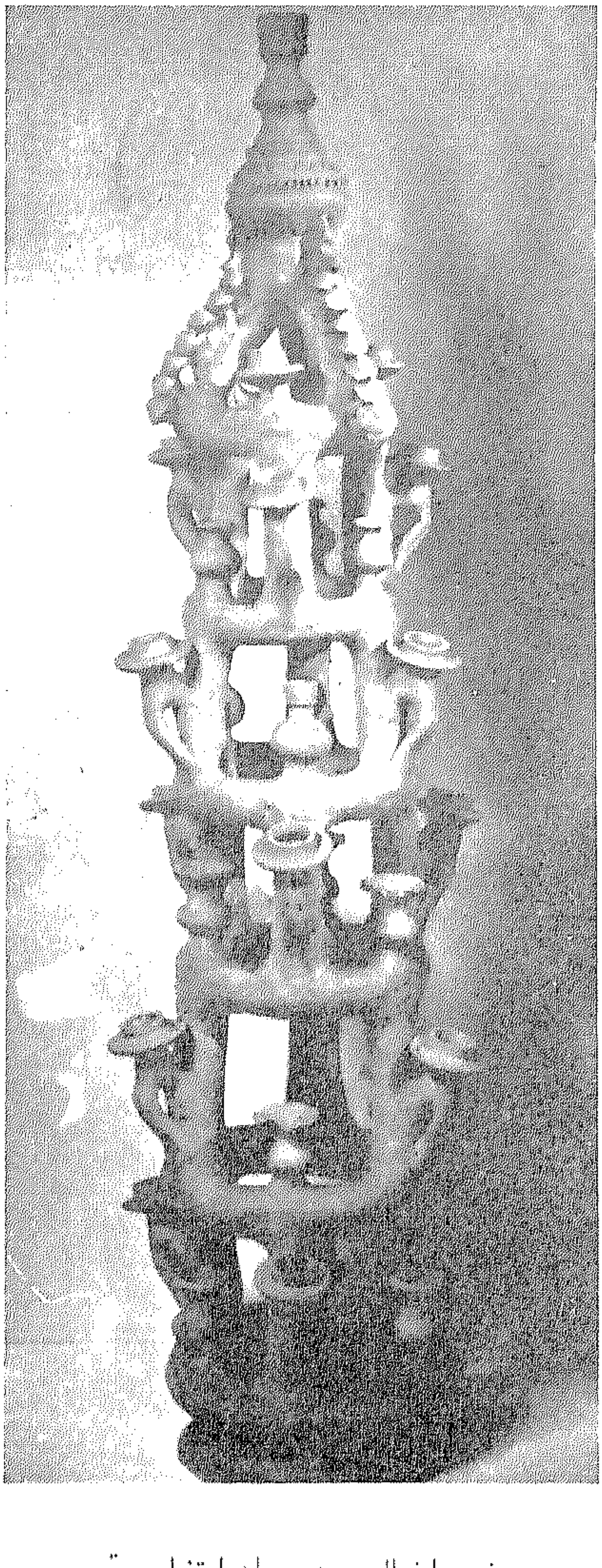
إبريق على شكل ديك



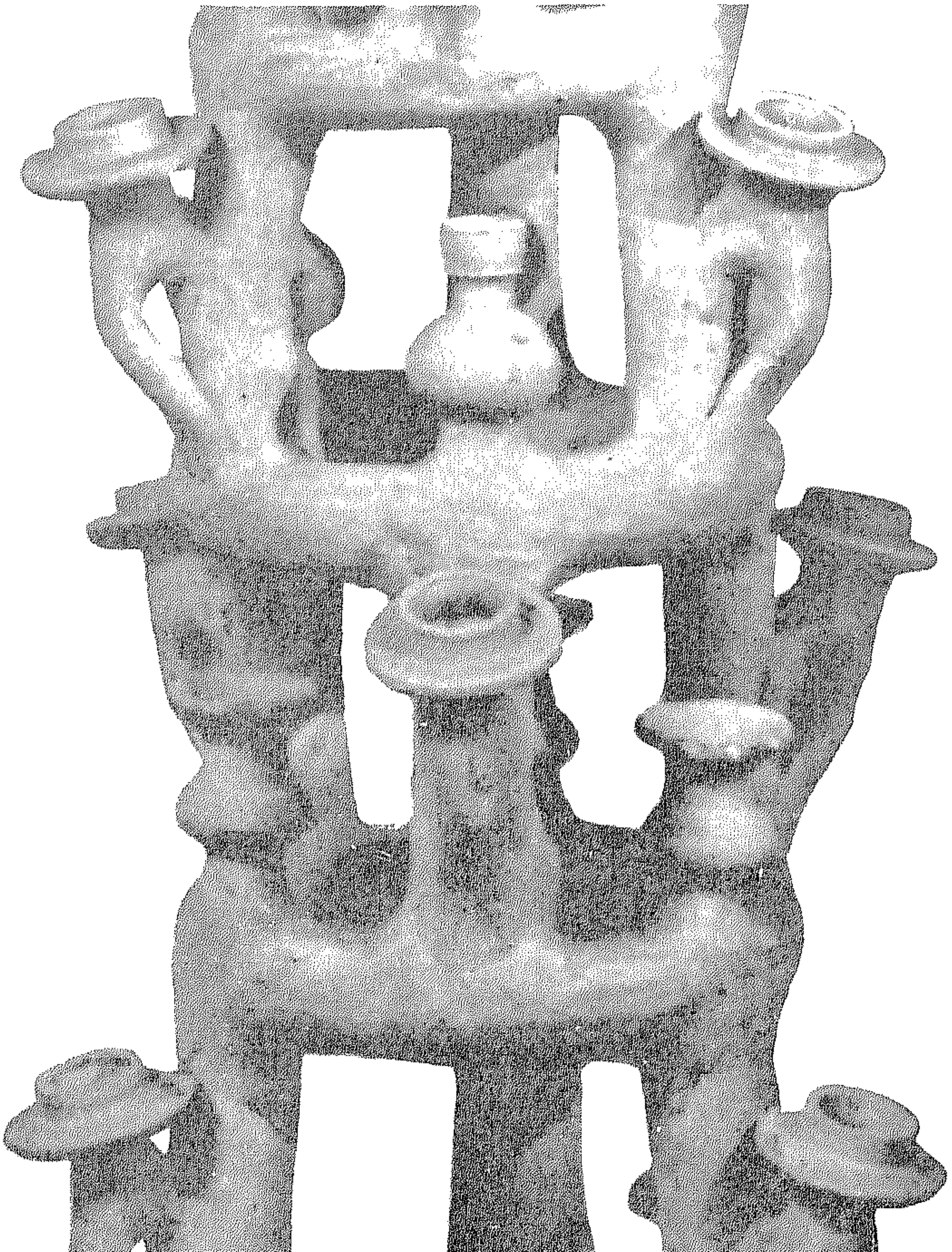
تمثال حيوان وترى فيه قوة التعبير

شمعدان على شكل عروسة

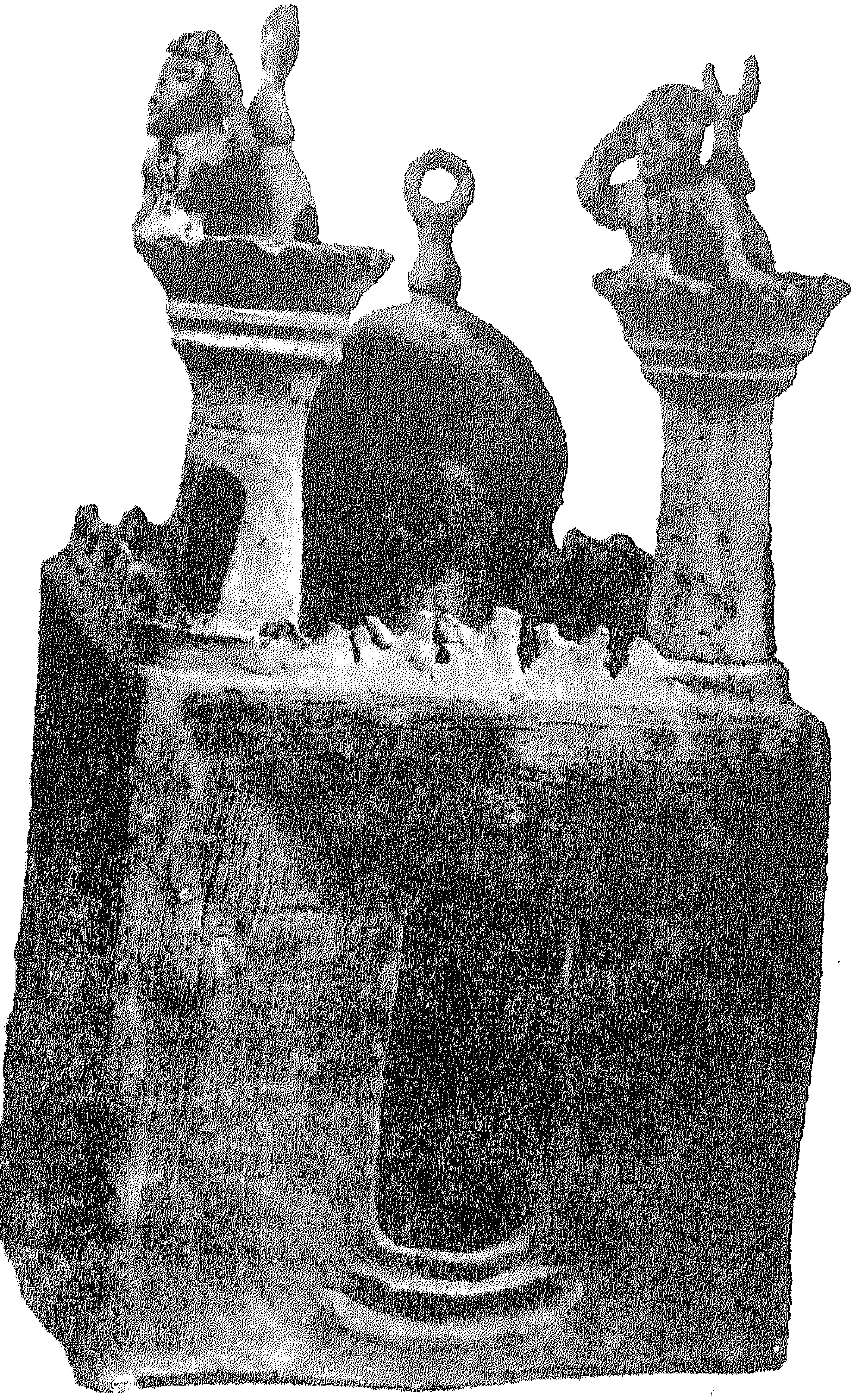
تمثال الحملى وفيه نرى محاولة لتشكيل التفاصيل



شمعدان السبوع ويبلغ ارتفاعه متر



تفصيل من الشمعدان



جامع بمئذنتين ، ويظهر بكل مئذنة
مؤذن والشكل يدل على براعة فى التنفيذ اليدوى

بعض أساليب العمل بالفسطاط :

تحدثنا فى سطور سابقة عن مهارة أهل الصنعة فى مدينة الفخار (جهة عمر) ، ونوهنا بجرأتهم فى تنفيذ أعمالهم وحقا إن ما يلجأون إليه فى كثير من الأحيان مدعاة للعجب منا ونسوق فيما يلى بعضاً من أخبارهم .

الفرن : تبنى أفرانهم دون إعداد رسم ، ولكن بناءها وتصميمها معروف لدى أحد المعلمين المتخصصين فى بنائها ومعرفته لها وراثية ، ولا ضير عندهم من بناء الفرن بأية مادة عدا الطوب الأحمر والطمى ، فتراهم يبنون الأفران بحجر جيرى أو بأى نوع من الصخر ولا يكلفهم ذلك إلا نفقات محدودة . أما الطوب الأحمر فيؤخذ من بقايا الآثار المجاورة للمنطقة ، وأما المونة المستخدمةفى البناء فهى عبارة عن الطينة الحلوة التى تؤخذ من على شاطىء النهر عقب الفيضان سنوياً ، ويضاف إليها بعضاً من « الطينة التبينى » التى يؤتى بها من بلدة « تبين » القريبة من حلوان .

وبناء الفرن عبارة عن غرفتين (كوشتين) إحداهما تعلو الأخرى ، هذا بالإضافة إلى غرفة بيت النار ، وهى تستخدم لرص بعض المشغولات رغم استخدامها للوقود .

ويتسع الفرن أحياناً لرص ثلاثين ألفاً من القطع وذلك تبعاً لحجمه

ولا يستخدم إلا لتسويه الفخار فقط ، أما الأنواع ذات الطلاء فلها فرن آخر يعرف عندهم باسم (الفرن الأفرنجى) ولا يقل عدد الأفران الكبيرة الموجودة فى المنطقة عن خمسين فرناً ، وهناك بعض الأفران القديمة لا تزال مستخدمة حتى الآن ، ويرجع تاريخها إلى أكثر من مائة عام .

أما المنتجات نفسها فتصنع من الطينة الحلوة والتبينى بنسب تختلف فى كل مصنع عن الآخر ، كما يستخدم القليل جداً من الطينة الأسوانية ؛ هذا بالإضافة إلى الطينة الحمراء المعروفة باسم (الأرمل) وهى تستخدم غالباً للبطانة ، ولإعطاء لون أحمر مقبول للمنتجات .

ويستخدم وقود البوص لتسوية الأفران ومعظمه يرد من الريف القريب مثل البدرشين وأبى النمرس وأوسيم ، كما يستخدم حطب القطن لنفس الغرض وتزيد صلاحيته للحريق عن صلاحية البوص ، ومن المعروف أن مقدار طنين ونصف منه يعادل طناً من الفحم ، ولذا فإن غالبية استخدامه تكون لتسوية الإنتاج ذى الطلاء .

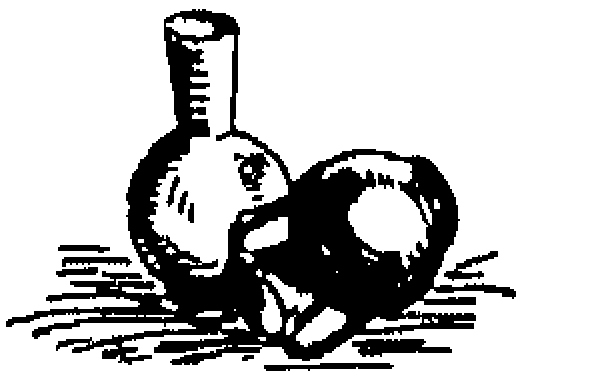
وتستغرق تسوية الفرن نحو مائة وعشرين ساعة أثناء فصل الشتاء ، أما فى الصيف فتقل المدة نحو خمسين ساعة ، وتتضمن هذه الساعات فترة لا تقل عن خمسين ساعة للتعليل أى لتسخين الفرن تدريجياً ، ويترك الفرن ليبرد أثناء مدة لا تقل عن ثلاثة أيام حيث يتم تفريغه تدريجياً

أما الطلاء المستخدم للأنواع الإفرنجية على حد تعبيرهم فيتكون من مقدارين من السلقون، ومقدار من مسحوق الزلط ومقدارين من البوركس. كما يوجد طلاء آخر تضاف إليه الطينة ويتركب من مقدارين من السلقون ومقدار من مسحوق الزلط ومقدار من الطينة الأسوانية . وتعد الطلاءات بسحقها في الرحاية الصوان ويضاف إليها بعض الصمغ العربي .

كما يستعمل التوبان (أكسيد النحاس) في بعض الأحوال إذا ما قصد تاوين الطلاء باللون الأخضر .

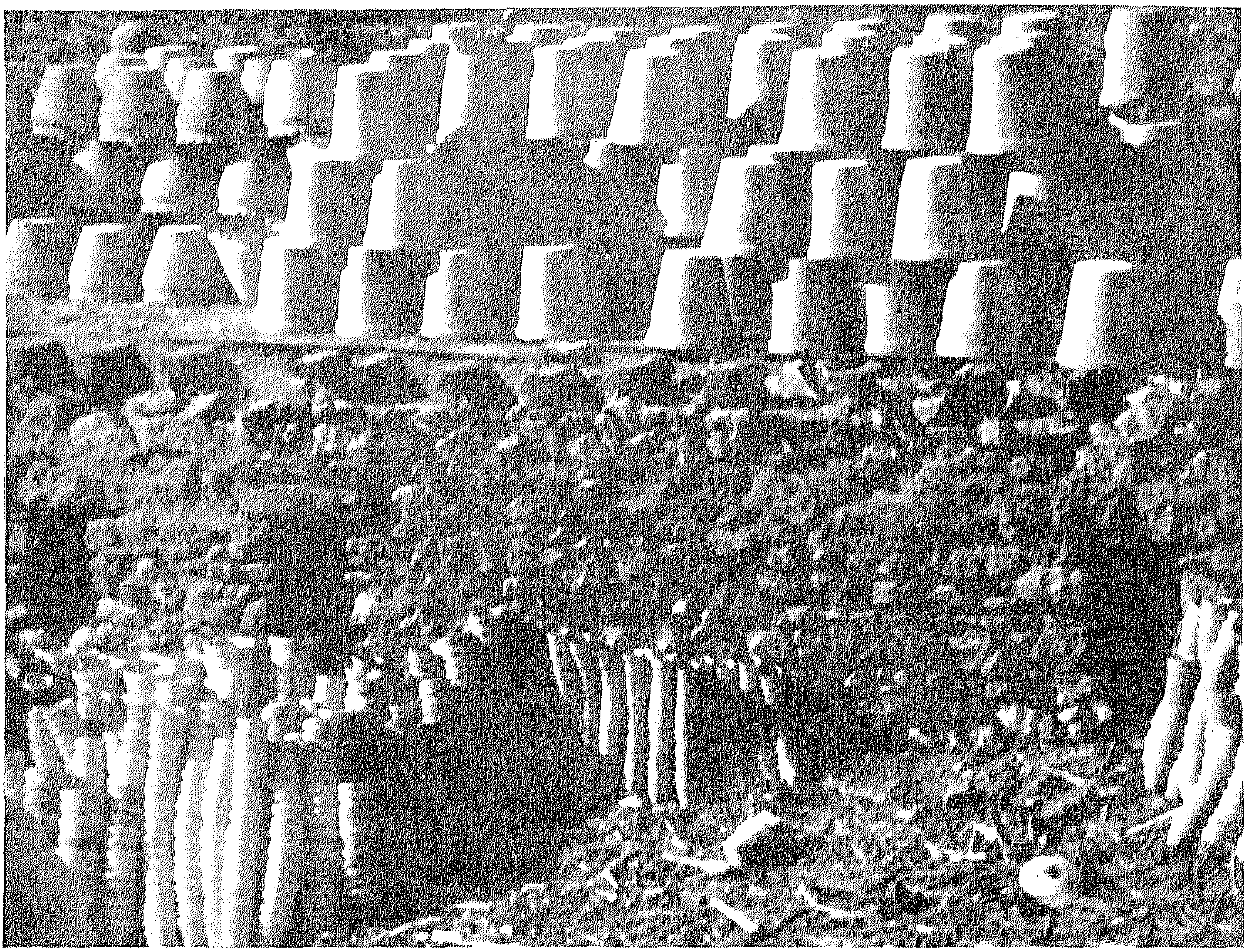
كما تستخدم في بعض الأحيان بطانة فاتحة اللون ومركبها : ستة مقادير من الطينة الأسوانية ومقدار من السفيداج .

ولأهل مصر العتيقة اصطلاحات وتسميات في صنعتهم فيسمى الدولاب عندهم بالحجر ويثبت عاموده ماثلا على ركبة جمل وتسمى عندهم بالجز ، وتنقع الطينات لتجهيزها في نقرة كبيرة يسمونها الكوز . وإذا ما أهمل المسئول عن مراقبة الفرن وبرد منه أثناء العمل فيقال أن



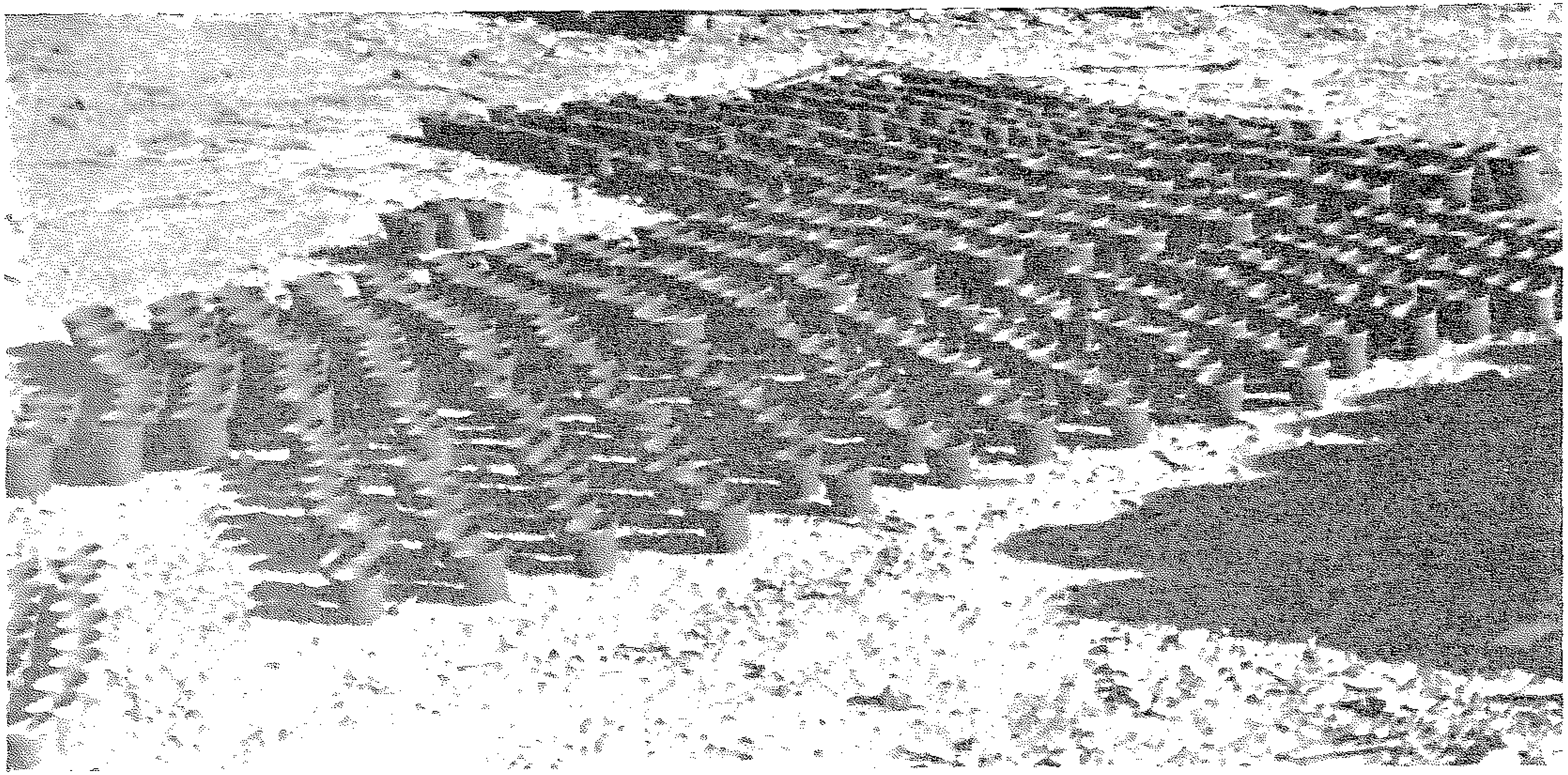
الفرن (رفصت) وإذا جفت المصنوعات قبل جردها يقال إنها (زيرت) .

أما الفتحات الموجودة فى أرضية الفرن التى يخرج منها اللهب إلى المصنوعات فيقال لها (شاروق الزراقة) وتستخدم لرص المشغولات بالفرن طريقة رص (الحمير) .

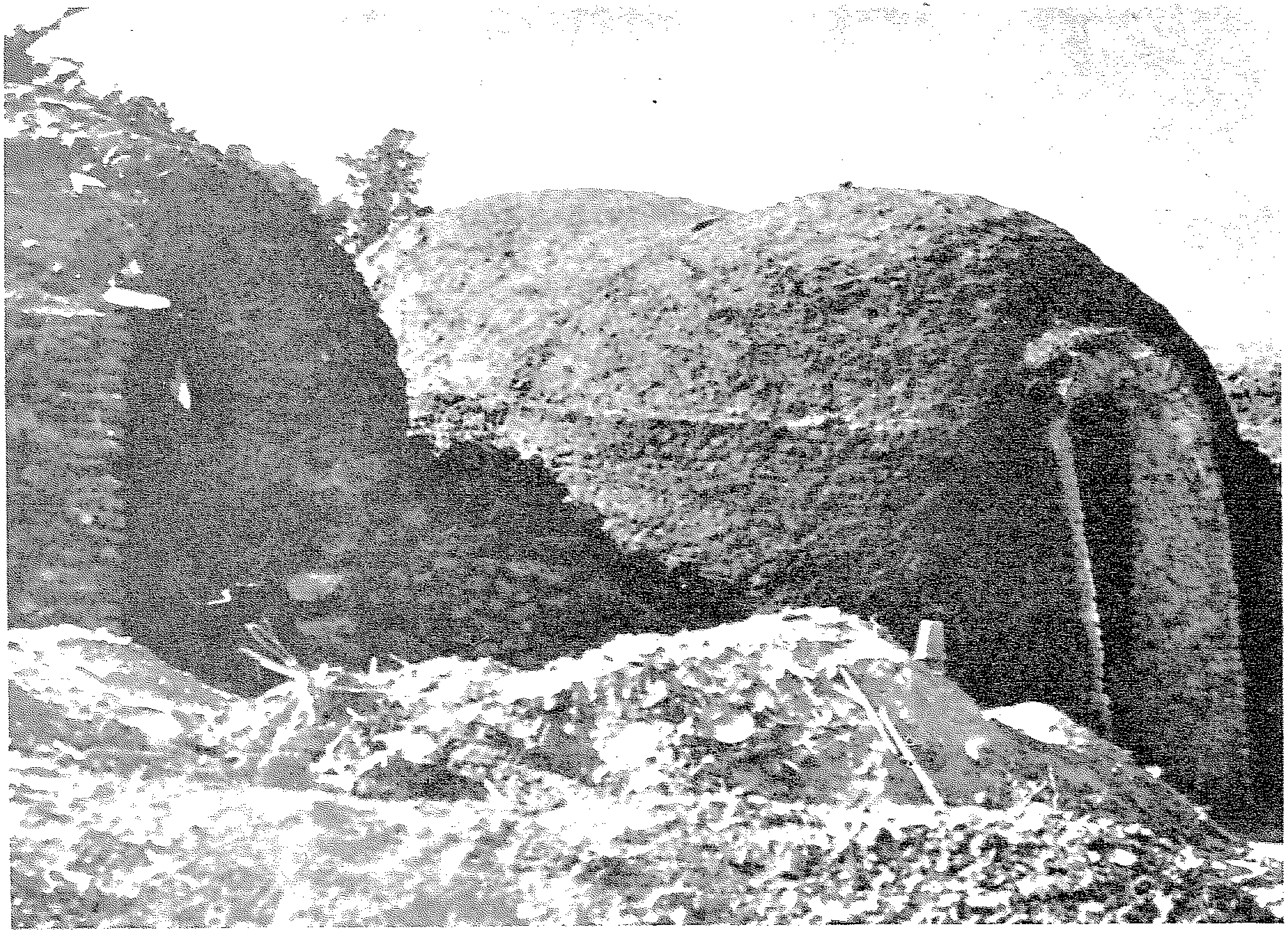


عنبر التشغيل وعلى سقفه المنتجات

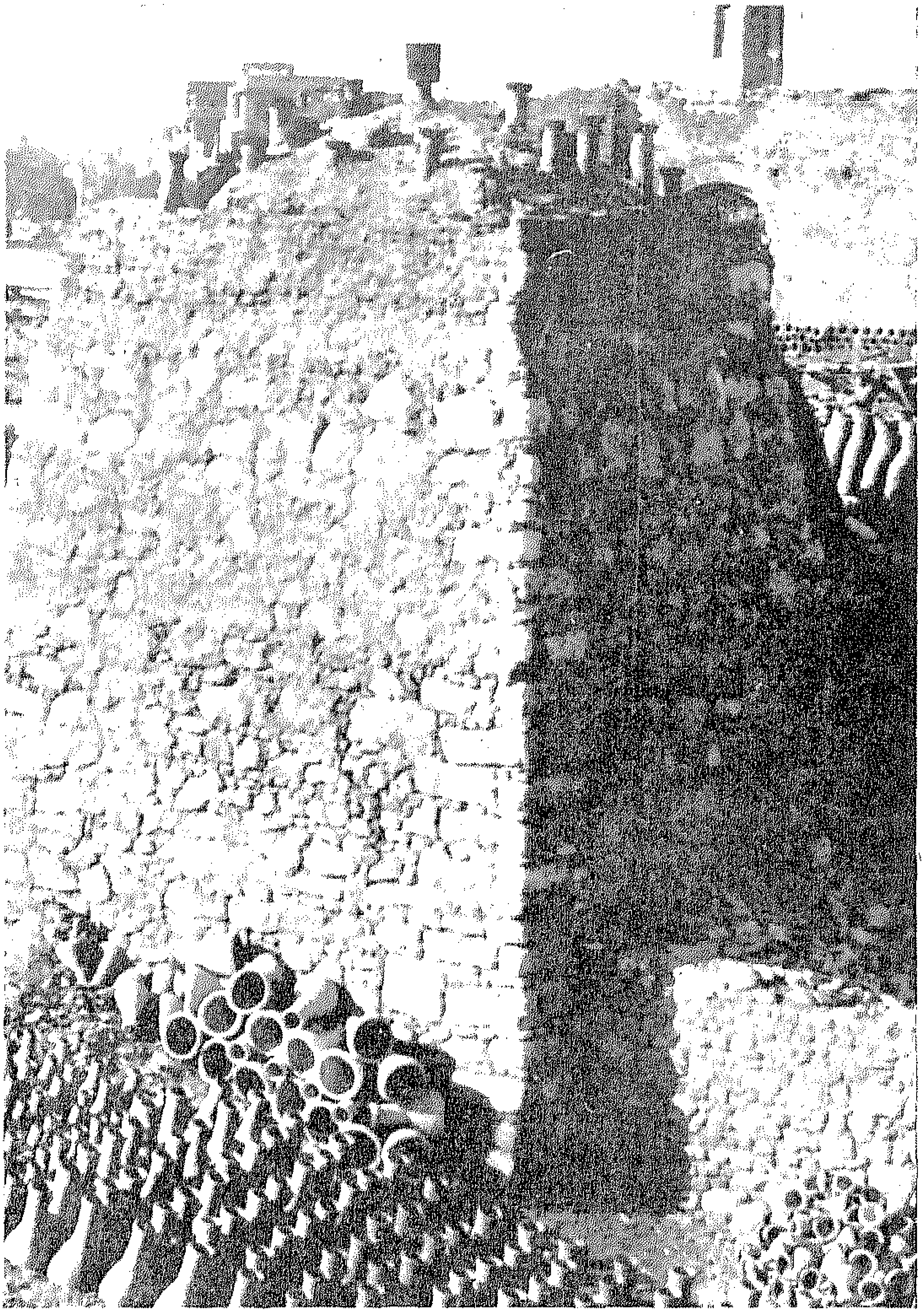
باب الفرن وتظهر فيه كيفية رص المصنوعات



قصيص الزرع مرصوص في العراء



صورة « كوشة » ويظهر فيها باب الرص



صورة الفرن الأفرنكي وترى فى أعلاه المداخن

صورة أمامية للفرن وترى فيها أقسامه الثلاثة

من وحى الفسطاط :

وفى عام ١٨٩٤ استدعت الحكومة المصرية الخزاف الإنجليزى وليم دى مورجان ، ليبحث مشروع إقامة صناعة الصينى فى مصر . وجاء الرجل وركز جهوده كلها فى منطقة مصر القديمة . ولعله كان على علم بأنها المنطقة ذات التاريخ الحافل بالعظمة الفنية فى الخزف .

وقام وليم مورجان بإجراء بحوث قيمة على الطينات المصرية كلها ، وساعده فى ذلك أخصائيون فى التحاليل من أهل جنسه ممن كانوا يشغلون بعض الوظائف فى الحكومة المصرية فى ذلك العهد ، وعاونوه معاونة جدية وجاءوا له بعينات من الطينات من كل أنحاء القطر .

وشيد الرجل مصنعاً خاصاً ببحوثه ، وتضمن ما شيده فرنين كبيرين قرب مصر العتيقة . وعمل معه اثنان من كبار المعلمين من أهل الصنعة وهما عبد الحميد وحسنين وفى ١٦ فبراير سنة ١٨٩٤ أرسل تقريره إلى الحكومة المصرية . وتحدث فيه بالكثير عن الصناعة فى ذلك العهد (التقرير محفوظ بدار الكتب) وأشار باستخدام حطب القطن للحريق وذكر أن ذلك يقتضى إنشاء المصانع على قرب من الأراضى التى تزرع قطناً .

كما أعطى تحاليل للطينات المصرية بيانها بالجدول التالى :

منطقة الطينة	رطوبة	سلكا	البومين	حديد ومنجانيز	جير	حامض كربونيك	مجنيزيا	كثافة
شبرا	٥,٥٣	٤٦,٦٢	٢١,٧٧	١٥,٠٢	٥,١١	١,٨٨	٦,٨٧	٢,٤٠
إدفو	٦,٣٠	٤٦,٦٥	١٦,٩٩	١١,٧٩	٤,٩٠	١,٦٠	١١,٩٦	٢١٤٢
أسوان	٨,٤١	٤٨,٦٢	١٧,٥٧	١١,٥٦	٥,٨٥	٣,١٨	٨,٤١	٢,٢٩
المقطم	١٠,٣٥	٤٤,٠٩	٢١,٤١	٧,٤٧	١,٤٣	٠,٥٣	١٤,٧٢	٢,٠٢
طرة	٤,٢٣	٣٥,٨٧	١٤,٥٢	٦,٠١	١٤,٢٢	١١,٩٣	١٣,٢٢	٢,٤٧
سوهاج	١,٥٤	٢٦,١٠	٦,٦٠	٣,٠٦	٢٩,٣١	٢٥,٥٨	٨,١١	٢,٥٣
قنا	٤,٢١	٤٦,١٢	١١,٩٨	٧,٥١	١٤,٧٠	١١,٦٦	٣,٨٢	٢,٤٨

كما اقترح بعض مركبات من الطينات تصلح لإنتاج ما يشبه خزف « لوكاد لاروبيا » وذلك مثل استخدام ٥٠٪ طينة أسوانية مع ٥٠٪ طينة سوهاج كما حبذ استخدام طينات بورسعيد وحلوان لإنتاج أدوات السفرة .

ولكن الرجل عاش فى منطقة مصر القديمة وشاهد عن كثب الجهود التى تبذل فيها والحركة الدائبة نهاراً وليلا ، وزار الآثار الإسلامية وشهد الآثار الخزفية فيها ففتن بها وخاصة بالنوع المزخرف بالألوان المعدنية ، وعاد إلى لندن مفتوناً بخزف مصر العربية وعمد إلى تقليده فأخذ يدرس ويجرب حتى توصل إلى إنتاج قطع رائعة من الألوان المعدنية ، كما كان تقديره وإعجابه بألواح القيشانى التى تكسو جدران بعض المنازل الأثرية فقلدها

وكلفه الفنان الإنجليزى (االورد ليتون (بتكسية جدران منزله كله بذلك النوع . وبعد وفاة الاثنين جمعت الحكومة البريطانية منتجات (وليم دى مورجان) من الخزف المعدنى الإسلامى الطابع ونسقتها فى المنزل الذى كسيت جدرانه بالترابيع الإسلامية وجعلته متحفاً للجمهور .

وهكذا كان للفسطاط وفنها الخزفى أثرها البالغ فى فن الخزف ببريطانيا وأصبحت الفسطاط ممثلة فى قلب العاصمة البريطانية .

الفصل الرابع

الوسائل المختلفة لإخراج الألوان المعدنية

الألوان المعدنية فخر الفسطاط – الخزف المعدنى جوهرة من جواهر فنون الإسلام – مراحل البحث – الطريقة الأولى – الثانية – الثالثة – الرابعة – مرحلة جديدة – الطلاءات المستعملة

الألوان المعدنية فخر الفسطاط :

للألوان المعدنية أهمية خاصة فى تاريخ الخزف الإسلامى بالفسطاط إذ أنها أبرز وأرقى أنواعه . وكانت على الدوام ملفتة للأنظار وهدفاً للمشتغلين بفن الخزف فى كل قطر وفى كل عصر ، وكانت محل بحث وفحص دائماً ، وأصبحت مما تعتز به الفسطاط فى تاريخها المجيد. وازدهرت نتائجها فى مصر فى العهد الإسلامى ، وثبت أنها مما كان ينتجه الخزافون المسلمون الذين هبطوا مصر عند الفتح ، وظل إنتاجها يمارس قروناً عديدة . وقد قمت بإعداد بحث فيها وتوصلت إلى نتائج عملية موفقة أعرضها فيما يلى من الصفحات ورغم البحوث العديدة والجهود المختلفة التى تناولت موضوع الألوان المعدنية فإن أمرها ظل موضع جدل ونقاش للتعرف إلى موطنها الأصلى فيذكر تارة أنها نشأت فى العراق وتارة أخرى فى مصر ،وسيظل ذلك الأمر غير مؤكد طالما كانت حركة كشف الآثار

مستمرة ولكنها على أية حال كانت تصنع فى مصر . وفى مدينة الفسطاط نفسها التى حملت لواء الثقافة والفن ردحاً من الزمن .

والواقع أنه ليس من هدفنا تناول ذلك الموضوع بالبحث . فنحن نحذر إبداء الرأى فيما لا يزال الخلاف قائماً عليه بين المتخصصين فى تاريخ الآثار وتحديد مصادرها ، ولكن جهدنا ينصب على شيء آخر ، إذ نولى عنايتنا لبحث الأساليب الفنية التى اتبعت لإخراج ذلك النوع الخزفى ، ونعتمد فى بحثنا على ممارستنا لفن الخزف ممارسة عملية وعلى تجاربنا فى المواد التى تستخدم فى الإنتاج . كما ييسر لنا الأمر ما نقرأ من بحوث وآراء لبعض المؤرخين وخاصة الممارسين منهم لفن الخزف ، ثم مقارنة تلك الآراء بعضها بالبعض الآخر وربطها بما نعلمه عن المواد وخصائصها . ونستند أيضاً إلى مشاهداتنا للقطع الأثرية نفسها وفحصها فحصاً عملياً وإجراء التجارب عليها ، ولعل ما سنكتبه فى الصفحات القليلة القادمة يكون عوناً لغيرنا لتقرير حقيقة قد تكون أدنى وأصدق مما قد توصلنا إليه .

الخزف المعدنى جوهرة من جواهر فنون الإسلام :

والخزف المعدنى جوهرة من جواهر فنون الإسلام وصناعاته ، وتشبيهنا له بذلك اعتزاز منا به وتقرير لحقيقة واقعة ، فقد رفق المسلمون إلى صنع مركبات ذهبية وفضية وأصباغ أخرى مختلفة زركشوا بها أوانيهم فتلألأت واكتسبت بريقاً ، وأصبحت ذات إشعاع وضاء لا يختلف عما تتميز به

المعادن الثمينة من كل ذلك ، والواقع أن المسلمين خلفوا كثرة من التقاليد الفنية جديرة بكل عناية وتقدير ، وأعمالا خزفية وضعت فى مصاف الجواهر الغالية .

وقد مارس المسلمون فن الخزف المعدنى فى مدينة الفسطاط عند ما بلغت الذروة فى ميدان الفن والثقافة .

مراحل البحث :

بدأ اهتمامى بالخزف ذى الألوان المعدنية فى عام ١٩٣٠ م أثناء دراستى بلندن ، وقد كنت أتردد على متحف « فكتوريا وألبرت » بحى « كنسنجتون » وذلك المتحف يحتوى على مجموعة كبيرة من الخزف الإسلامى المتنوع الأساليب ، وأعتقد أنه من أغنى المتاحف بالقطع الخزفية السليمة كالزهريات والمباخر والأوعية والترابيع وتتضمن تلك المجموعة كغيرها من مجموعات المتاحف الأخرى كثرة من قطع الخزف المعدنى الإسلامى فى صوره وألوانه الفتانة المتباينة .

وكان لما شهدته من ذلك النوع بمتحف « فيكتوريا وألبرت » أثر كبير فى نفسى ، فبدأت أولى تجاربى بالمعهد الذى كنت ملتحقاً به ، وسعيت سعياً متواصلا للحصول على تأثيرات لونية تشبه ما كان موضع إعجابى بالمتحف .

زهرية من القرن (٩) م فسطاط

صحن مزخرف بالألوان المعدنية من القرن التاسع (فسطاط)

زهرية من القرن (١٣) م فسطاط

الخطوط فى الخزف الإسلامى

رسوم الحيوان فى الخزف الإسلامى

مجموعة من الطيور نقلا عن شفافات من الفسطاط جمعها المؤلف

مجموعة من الوجوه نقلا عن شفافات من الفسطاط جمعها المؤلف

مجموعة من الأيدى نقلا عن شفافات من الفسطاط جمعها المؤلف

الطريقة الأولى :

ومن أولى الطرق التى اتبعتها عام ١٩٣٠ للحصول على التأثيرات المدنية . الرسم بأوكسيد النحاس فوق الفخار مباشرة ، ثم طلاء القطع بمركب شفاف كان يسوى على درجة حرارة تتراوح بين ٩٠٠ , ١٠٠٠ سنتغراد ، ولم يتسبب الطلاء ولادرجة تسويته فى تحرك أوكسيد النحاس من مكانه بل كان يظهر محدداً تحديداً واضحاً وفى بعض الحالات كنت ألجأ إلى مزج أوكسيد النحاس ببعض أوكسيد المانجنيز وكان ذلك يؤدى إلى لون أحمر غامق بعض الشيء بعد التسوية الثالثة التى كنت أسلط ألغاز على الفرن فى نهايتها بقصد الاختزال وذلك، عند ما تبلغ حرارة الفرن درجة ٦٠٠ .

الطريقة الثانية :

واتبعت وسيلة ثانية للحصول على الألوان المعدنية ، ولكن النتيجة كانت مختلفة وذات طابع فنى فضلته عن السابق ، ذلك أن القطع كانت تطلى بمزيج معتم أبيض (قصديرى) ، ثم تسوى فى درجة حرارة ١٠٠٠ سنتغراد ، ولكنها كانت تزخرف قبل تسويتها بأوكسيد النحاس الخالص تارة ، وبالنحاس ممزوجاً بأوكسيد المنجانيز تارة أخرى ، وكانت القطع توضع بالفرن لمرة ثالثة حتى درجة حرارة ٦٠٠ سنتغراد ، ثم تختزل

الزخارف عن طريق تعريض القطع للغاز لمدة ١٥ دقيقة وذلك بالاستعانة بماسورة ذات ثقوب عديدة كانت توضع بصندوق الفرن على أرضيته قبل رص القطع به .

الطريقة الثالثة :

وانتهجت نهجاً ثالثاً يختلف اختلافاً كلياً عما سبق فأعددت مزيجاً من الطينة السائلة التى تحتوى على ٨٪ من أوكسيد نحاس ورسمت بها فوق الأوانى الرطبة، ثم سويت القطع فأصبحت فخاراً وطليتها بطلاء شفاف كانت تسويته على درجة ١٠٠٠ سنتغراد ، وبالتالى أعيد وضع القطع بفرن الاختزال على ٧٠٠ سنتغراد بالاعتماد على الماسورة ذات الثقوب بوضعها داخل صندوق الفرن وأدت تلك الطريقة إلى زخارف بارزة ذات ألوان معدنية حمراء .

الطريقة الرابعة :

وفى إحدى الألوان التى جهزتها لاختزال بعض القطع المزخرفة بأوكسيد النحاس المخلوط بالطينة ، والمنفذة زخرفته على القطع وهى رطبة ، تطلب الأمر لرص القطع بداخله ، الاستعانة برف صغير واقتضى الأمر رفع الرف على حامل من أى نوع ، فتوفرت أمامى أربع قطع صغيرة من الفخار المطلى واتفق ارتفاعها مع الارتفاع المطلوب للرف وكانت أربع

القطع ذات طلاء بسيط سهل التأثر بالحرارة ، ولكى لا تلتصق بالرف طليت حوافها بمادة عازلة ، واستخدمت فى ذلك ما كان متبقياً عندى من طينة سائلة وكان مزيجها (الطينة المضاف إليها ٨٪ أوكسيد نحاس) .

وتمت عملية رص الفرن المذكور وبه الرف مرتكزاً على أربع القطع التى طليت حوافها بالمادة العازلة (الطينية وأوكسيد النحاس) فوق الطلاء اللامع ، وبوصول درجة الحرارة إلى حوالى ٦٠٠ سنتغراد أطفئت مشاعل الإيقاد وسلط غاز الاستصباح على داخل صندوق الفرن لمدة تراوحت بين ١٥ ، ٢٠ دقيقة وفتح الفرن فى اليوم التالى . وقد لاحظت تحول لون المادة العازلة المذكورة إلى لون بنى غامق نوعاً ما . وكنت فى حاجة لاستخدام قطعة من تلك القطع الأربع (التى استخدمت كحوامل للرف) لأعكس عليها قطعة من الفخار بقصد رشها بطلاء معين ، فاقتضى الأمر غسلها مما هو عليها (كانت المادة العازلة عالقة بها) حرصاً على دقة العمل ، وعند ذلك تبينت صلابتها بعض الشىء ، فأخذت فى حكها وما إن بدأت فى الزوال حتى ظهر من تحتها بريق معدنى أحمر اللون . وهنا ظهرت لى طريقة أخرى للحصول على الألوان المعدنية وهى الرسم فوق الطلاء المسوى بطين مخلوط بأوكسيد النحاس . وقد أخرجت على ذلك المنوال بعض القطع بنسب مختلفة من المركبات .

وتتابعت التجارب الخاصة باختزال الأوكسيد المختلفة التى أعطت

تنويعات من الألوان المعدنية فاستخدمت أكاسيد الفضة والبزموت وكذا النحاس بنسب مختلفة عديدة .

ويعطى أكسيد الفضة لوناً معدنياً مائلا إلى الخضرة إذا ما أضيف إليه القليل من أوكسيد الكرميوم ، وأما أوكسيد البزموت فكان استعماله للحصول على ظلال لونية مختلفة بنفسجية وحمراء ومائلة إلى الزرقة وغير ذلك ، والواقع أن التنويعات التى يمكن استنباطها بواسطة الاختزال باستعمال الأكاسيد المذكورة متشعبة جداً ، وتتوقف النتائج على مقدار سيولة الأوكسيد عند مزجه بالمياه أو بغيرها من السوائل هذا؛ إلى جانب الكثرة من النقط الفنية التى ستذكر تباعاً .

وقبل أن أنتهى من التحدث عما قمت به أثناء دراستى بالخارج فى الفترة من سنة ١٩٢٩ إلى ١٩٣١ ، أنوه أيضاً بنوع آخر من أنواع الاختزال كنت أتبع فيه وسيلة غير ما ذكرت من وسائل .

فقد كانت معظم الأفران المستعملة لتسوية القطع من النوع الذى يوقد بغاز الاستصباح وكانت توقد حتى تصل فيها درجة الحرارة إلى ١٠٠٠ سنتغراد ، وقد شاهدت فى المتاحف المختلفة أنواعاً من الطلاءات لم أتمكن من إسناد لونها إلى تأثير أوكسيد معين ، ثم عرفت أن الطلاءات نفسها يمكن اختزالها لتتحول ألوانها إلى ألوان أخرى فالطلاء الممزوج بأوكسيد الحديد يصبح زيتونى اللون أو مائلا إلى الزرقة ، والممزوج بأوكسيد النحاس يتحول إلى أحمر وغير ذلك من التنويعات الأخرى .

ولا ننسى أن لبقية مواد المركب صلة مباشرة بالنتائج .

ولم يكن ميسوراً إجراء الاختزال ذلك بإلقائها داخل صندوق الفرن عند نهاية التسوية . لكنني خفت تناثر الرماد على الطلاءات فصنعت قطعة من الفخار لها رقبة وجعلت في سطحها ثقوباً عديدة ووضعتها مع الأواني خلف باب الفرن مباشرة وجعلت رقبتها تطل من النظارة الموجودة بالباب . وخصصت النظارة الأخرى لمتابعة مراقبة ميزان الحرارة وبانتهاء تسوية الفرن وانحناء ميزان الحرارة أوقفت إشعال الفرن ثم بدأت ألقي بأخشاب صغيرة إلى داخل قطعة الفخار ذات الثقوب وذلك عن طريق رقبتها المطلة من النظارة . وكلما ألقيت قطعاً من الخشب أحكمت إغلاق فوهة الرقبة بالطين وهكذا تكررت تلك العملية لمدة خمس عشرة دقيقة ، وكانت الأخشاب تحترق فيتسرب الدخان من الثقوب إلى فراغ الفرن وينتشر حول الأواني دون أن تلمسها الأخشاب .

وقد حققت عن طريق ذلك الحصول على ألوان جميلة جداً لا تقل في جمالها عما كنت أشاهده في الفخار الزلطي الصيني والياباني الطراز .

والواقع أن التأثيرات التي تنتج عن اختزال الطلاءات تعتبر من أقيم الأنواع فنياً ويتوقف نجاحها على ضبط عملياتها وكذلك على نوع ما يستخدم من مواد في الطلاءات إلى جانب نوع الخشب الذي يستخدم لتوليد الكربون . وبطبيعة الحال يمكن كربنة الأفران التي تقاد بالخشب .

وانتهت مرحلة الدراسة بلندن وعدت إلى مصر ، وفى عام ١٩٣١ جال بخاطرى مرة أخرى نوع الخزف المعدنى الألوان . فبدأت أعد له عدته واصطدمت بكثرة من الأحوال المختلفة اختلافاً تاماً عما كان ميسوراً لى أثناء دراستى بلندن ، ولكن رغبتى دفعتنى إلى البحث من جديد لأحقق ما أريد ، وهنا بدأت مرحلة جديدة استغرقت سنوات طوالاً ، ولكنها انتهت إلى نتائج طيبة بعد جهد جهيد وسأتحدث عنها فيما يلى :

وقد أوضحت فيما ذكر أننى أنتجت أثناء دراستى حتى عام ١٩٣١ قطعاً مزخرفة بالألوان المعدنية وأوضحت أننى أنتجت فيها أربعة أنواع :

أولها : الرسم فوق الفخار بالأوكسيد ثم تغطيته بطلاء شفاف.

ثانيها : الرسم بالأوكسيد فوق الطلاء القصديرى النيء .

ثالثها : الرسم بالطينة المخلوطة بالأوكسيد على الأوانى الرطبة ثم حرقها ثم طلاؤها بطلاء شفاف .

رابعها : الرسم بالطينة المخلوطة بالأوكسيد فوق الطلاء بعد تسويته .

مرحلة جديدة :

فى عام ١٩٣٧ عدت إلى متابعة الإنتاج فى الألوان المعدنية بالاعتماد على فرن يوقد بالخشب وبدأت بإخراج بعض القطع ذات الطلاء المعدنى الأحمر ثم الفضى . وكان الفرن له صندوق ، ولم يكن ميسوراً إعداد غاز الاستصباح على قرب من الفرن ، فعقدت العزم على الاستعاضة عنه

بالحصول على الكربون بالخشب ، فوضعت داخل الصندوق لوحاً من الفخار احتجزت به نصف الصندوق الداخلى لرص الأوانى ونصفه الخارجى ليلقى فيه الخشب عن طريق نظارة الفرن وقد نتج عن ذلك حماية الأوانى من تناثر رماد الأخشاب المحترقة عليها وكذا لوقايتها من اللهب الناتج عن احتراق تلك الأخشاب وخاصة وأن الفكرة تهدف إلى تعريضها للكربون فقط . . .

وتطلب الحصول على نتائج موفقة تجارب عديدة ومتواصلة وكان الخشب يلقى بالصندوق لمدة ٣٠ دقيقة وتبلغ مقاسات الصندوق الداخلية ٦٠×٦٠×٤٥ سم ، ثم قمت بإعداد طينة فاتحة اللون تتركب من ٣٠٪ كوالين و ٧٠ ٪ طينة أسوانية وصنعت منها بعض الأوانى وسويتها . ثم رسمت فوقها بأوكسيد النحاس وطليتها بطلاء شفاف ثم أعدت تسويتها على درجة ٩٦٠ سنتغراد ثم أعدتها إلى الفرن مرة ثالثة بقصد الاختزال على درجة ٧٠٠ سنتغراد بالاعتماد على الخشب وكانت النتيجة موفقة أيضاً .

ومحاولة أخرى قمت بها ووفقت فيها إلى حد بعيد . ذلك أننى

إلى درجة ١٠٠٠ سنتغراد ، ثم أوقفت تغذيته بالوقود وانتظرت فترة من الزمن حتى تغير توهج الفرن وعاد إلى اون التوهج الخاص بدرجة ال ٧٠٠ وعند ذلك بدأت عملية إلقاء الخشب إلى داخل الصندوق وواصلت ذلك لمدة ٣٠ دقيقة وقد نجحت تلك الطريقة نجاحاً تاماً. وباتباعها حصلت على قطع نحاسية اللون وضاءة إلى حد بعيد وأخرى فضية اللون حسبها كل من رآها أنها مصنوعة من المعدن .

ثم تيسر لى مد أنابيب الغاز على مقربة من الفرن واتجهت إلى استخدامه لعملية الاختزال وتابعت العمل والتجربة على الأسس السابق ذكرها .

الطلاءات المستعملة :

كانت الطلاءات فى أغلب الأحيان رصاصية القاعدة سواء منها الشفاف أو المعتم . واستخدمت فى بعض الأحيان طلاءات قلوية النوع .

الفصل الخامس

مقارنات فيما كتب عن الألوان المعدنية

بحث جديد – مؤلف الليدى إيفانس . م . ا – رأى بتلر فى الألوان المعدنية – عود إلى رأى برتن – عود إلى الليدى إيفانز – تقرير الكونت فلوريدا بلانكا – تقرير الكفاليرى شبريانو بيكولباسو – مؤلف م . س . ديموند

بحث جديد :

رغم المراحل التى قطعتها فى باب الألوان المعدنية فإنها ظلت شغلى الشاغل فكنت (أعكف على دراستها) من آن لآخر حتى جاء عام ١٩٥٢ فرغبت فى الانقطاع لها بعض الوقت وبخاصة أنها من أهم أنواع الخزف الإسلامى ، فاتجهت إلى دراستها بالمتحف الإسلامى للتعرف على تنويعاتها ومظهرها والإلمام بكل ما يحيط بها من معاينة الآثار نفسها وبذا انتهيت إلى آراء معينة فيها ، سأسردها بدورها وقد أوضحت فى المقدمة أن الخزف المعدنى من أهم الأنواع الخزفية الإسلامية ، وقد اهتم ببحثه كثرة من المؤرخين والكتاب وتناولوه بالبحوث المتنوعة وتركزت كثرة من البحوث فى التعرف إلى أسراره وإلى طرقه العملية ومن أهم ما كتب عنه ما ورد فى مؤلفات الليدى إيفانس وبيرتن وبتلر .

مؤلف الليدى إيفانس . م . ا[١]

قرأت مؤلف الليدى إيفانس . م . ا عن الخزف المعدنى وأذكر فيما يلى تلخيصاً لأهم ما جاء فيه .

قالت المؤلفة : (إنه لا توجد بيانات صحيحة عن وسائل إخراج الخزف المعدنى فى الشرق الأوسط ولكن المركبات التى استخدمت لإنتاج ذلك النوع كانت تستخدم فوق الطلاءات بعد تسويتها وتتضمن مزيجاً من أوكسيد الفضة أو النحاس أو كليهما) .

وعادت فتحدثت عن الألوان المعدنية الإسبانية فقالت : « إن مستر بيرتن[٢] الذى قام بتجارب عملية فى الألوان المعدنية يرى أن المزيج المعدنى يعد ويخلط بأكسيد النحاس أو الفضة بالإضافة إلى كوالين أو طينة حمراء أو جير أو رمل ناعم أو رماد فحم ، ويرى أيضاً بيرتن أن السلفات أو الأوكسيد أو الكربونات للنحاس أو الفضة تفضل الكلورايد أو النترات وقال : إن مزيج النحاس أو الفضة المخلوط بالطين يمكن استخدامه لارسم بالطين ويمكن استخدامه للرسم به فوق الطلاء بعد تسويته

(١) صدر كتاب الليدى إيفانس عام ١٩٢٠ عن الخزف المعدنى وتناولت فيه بالبحث كل طرز الخزف المعدنى .

(٢) وليم بيرتن كيمائى معروف فى فن الخزف وكان له مركز مرموق فى المصانع الإنجليزية .

هذا مع استخدام مادة سائلة للمزج كالتربنتين أو الزيت أو السكر ، والماء أو الخل ويعقب ذلك وضع الأوانى فى فرن خاص ذى صندوق وتسوى لثالث مرة على درجة حرارة تقل عن سابقتها . ويرى مستر بيرتن أن من أهم النقط الفنية ضرورة استخدام فرن يمكن تسخين صندوقه بتعادل فى جميع نواحيه أثناء مدة واحدة . ثم تحدث بضرورة التأكد من درجة الحرارة اللازمة لذلك الحريق الثالث وضبطها تماماً على قدر الاحتياج وبخاصة أن تحول اللون إلى الحالة المعدنية يتم فى لحظة تحول لون الفرن إلى لون أحمر .

أما إذا زادت الحرارة عن المطلوب فإن اللون يمتزج بالطلاء وينصهر ويمتزج فيه وينتج عن ذلك لون رمادى غير مقبول ولا أثر فيه للألوان المعدنية كما ذكرت المؤلفة أن بيرتن قال : إنه عند لحظة معينة أثناء التسوية الثالثة يلقى فى الفرن ببعض الأخشاب لتوليد دخان بداخله وهذا الدخان ينتج عنه غشاء رقيق من لون معدنى يظهر على سطح الأجزاء التى رسمت بالمزيج السابق ذكره . كما يرى بيرتن : أن لا ضرورة لتخصيص نوع معين من للوقود للحصول على ذلك الدخان المطلوب إذ أن أى وقود ينتج عنه دخان كثيف يصلح لأداء العملية . وقد استخدمت فى ذلك نشارة الخشب بنجاح تام علاوة على أن مزيجاً من ثانى أوكسيد الكربون أو غاز الاستصباح العادى يؤدى المهمة نفسها بنجاح أكثر من غيره

ويظهر لون أكسيد الفضة براقاً ومشعاً . أما النحاس فيكون أعمق لوناً وله الصفة المعدنية الممتازة ومزيج من الاثنين بنسب مختلفة يعطى ألواناً مختلفة تتدرج من ليمونى فاتح إلى أحمر نحاسى .

وإلى جانب هذا فإن عدم التمكن من ضبط عملية الحريق والاعتماد فى التنفيذ على أساليب غير منظمة وغير دقيقة يؤدى إلى تنوعات أخرى فى باب الألوان المعدنية .

رأى بتلر [١] فى الألوان المعدنية :

وقرأت رأى بتلر فى كتابه عن الخزف الإسلامى وقد وصف فيه طريقة الألوان المعدنية فقال : إن الإناء كان يؤخذ من على الدولاب ويغمر فى طلاء زجاجى (ويفهم من هذا أن الطلاء كان يوضع فوق الأوانى قبل أن تسوى التسوية الأولى أى وهى فى حالة طين سواء أكان رطباً أم جافاً) لونه مائل إلى الاصفرار كما أنه غير شفاف لاحتوائه على أكسيد القصدير ثم تسوى الأوانى مرة أخرى ببطء فى فرن معد إعداداً خاصاً من شأنه أن يكون الدخان متصلا اتصالا مباشراً بالألوان التى تحت الزخرفة بها مع ملاحظة استبقاء درجة الحرارة منخفضة وكان من الصعب جداً التحكم فى طريقة التنفيذ وتطلبت مهارة ودقة كبيرة من الخزاف إذ لم تتيسر فى

---

(١) بتلر . ا . ج . مؤرخ وكاتب مرموق فى تاريخ الفن عامة . صدر كتابه عام ١٩٢٦ .

إناء مزخرف بالألوان المعدنية من إنتاج المؤلف
إخراج المؤلف — من مقتنيات متحف الفن الحديث

ذلك الوقت المعدات العملية كالتى تستخدم فى العصر الحديث للتعرف إلى درجات الحرارة وكانت الألوان المعدنية تنفذ أيضاً فوق طلاء رصاصى مما يزيد فى إشعاعها وبريقها؛ ثم يرى بتلر أن التسمية الوحيدة للألوان المعدنية هى ما أطلقه عليها المؤرخ ناصر خسرو وهى (قلمونية) .

عود إلى رأى بيرتن :

أعود الآن إلى رأى بيرتن الذى شرح فيه طريقة إخراج الألوان المعدنية ، فأذكر أن ما أوضحه بيرتن من قواعد وملاحظات يحقق فعلا الحصول على الألوان المعدنية وأوضح أن التأثيرات اللونية تختلف باختلاف المركبات وأن عنصرها الأساسى أوكسيدا النحاس والفضة ، كما أن دقة مراقبة الفرن ودرجة حرارته وسخونة جميع أنحاء الصندوق بالتساوى فى آن واحد ودرجة سيولة اللون ونوع الطلاء وما إلى ذلك كلها نقط هامة لها أثرها الفعال فيما تنتهى إليه من نتائج ، ولا يمكن تحديد زمن معين لتسليط الكربون كما لا يمكن تحديد مقداره إذ أن هذا يرتبط بحجم الفرن المستعمل ، ويتطلب الأمر دراسته وإجراء عدة تجارب حتى تتحدد كل تلك النقط تحديداً قاطعاً ، وقد يكون للمختصين فى العلوم البحتة رأى غير ذلك ، ولكننا نؤكد أيضاً أن الطريقة التى اتبعها المسلمون فى إنتاج ألوانهم المعدنية تختلف عن كل هذا ومنقطعة الصلة بالكربون ،

ونؤكد أن إنتاجهم فيها كان عن طريق التسوية العادية للأوانى دون اختزال وسوف نشرح ذلك فيما بعد اعتماداً على بحثنا وتجاربنا العملية .

عود إلى الليدى إيفانس :

وعادت إيفانز فى مؤلفها فتحدثت عما كتبه هنرى كوك عند ما زار بلدة « مويل » فى عام ١٥٨٥ . فقد دون فى مذكرات خاصة أن الفخار فى مويل كان يصنع من طين محلى ويسوى فى أفران خاصة ، ثم يدهن الفخار بطلاء ليصقله وكان ذلك الطلاء يصنع من ٢٥ رطلا من الرصاص مضافاً إليها ٤ أرطال من القصدير ومثلها من رمل خاص (ويفهم من بقية الوصف) أن ذلك المركب يحول إلى عجين ثم يجفف ويطحن حتى يصبح مسحوقاً ناعماً ، ثم يمزج بالماء وتدهن به الأوانى وتوضع للمرة الثانية فى الفرن لتسوية الطلاء ثم يرسم عليها أو يكتب باستخدام مزيج مركب من خل لاذع وأوكسيد فضة وقليل من أوكسيد النحاس وأهرة حمراء ثم توضع فى الفرن للمرة الثالثة حيث تظهر الرسوم والكتابة بعد ذلك بلون ذهبى غير قابل للإزالة وعلقت إيفانس على ما وصفه هنرى كوك فقالت (لم يذكر شيئاً عن الدخان وأثره) .

تقرير الكونت فلوريد إبلانكا :

ونوهت إيفانس فى مؤلفها بالتقرير الذى حصل عليه الكونت فلوريدا

بلانكا من بلدة مانسس فى عام ١٨٧٥ عند ما أراد إنشاء مصنع للخزف المعدنى فى مدريد . فقالت : إنه ذكر فى ذلك التقرير أن الخزف كان يسوى ثلاث مرات وأن مقادير مختلفة من أكسيد القصدير كانت تستخدم فى تحضير الطلاء . ويحتمل أن اختلاف مقاديره كانت تؤدى إلى اختلاف الألوان المعدنية وكانت قلتها تؤدى إلى اصفرار اللون ، ثم جاء فى التقرير أن الخزف كان يسوى مرة أولى ليتحول إلى فخار ثم الثانية للطلاء ثم تزخرف القطع بما سمى اللون الذهبى وتسوى للمرة الثالثة باستعمال خشب (روز مارى) فقط وأما الطلاءات الممتازة فكانت تصنع بخلط مقدار من القصدير يتفاوت بين ٦ ، ١٢ أوقية ، ٢٥ رطل رصاص ويقل الرصاص فى الأنواع الخشنة أما الألوان المعدنية فكانت تركب من نحاس وفضة وأهرة حمراء وخل وتغلى على النار حتى تنعدم منها السلفر ثم تترك حتى تبرد وتؤخذ فتطحن ويضاف إليها أهرة حمراء ناعمة جداً . وكذلك مواد بركانية وتخلط ثانية ثم يعاد سحقها ويضاف إليها الماء تدريجياً حتى تلصق بجدران المدق ، ويدهن الإناء بهذا المزيج ثم يوضع فى فرن لمدة ٦ ساعات حيث يؤخذ بعد ذلك ويزال المزيج من عليه ويسحق بمزجه بالخل لمدة ساعتين حيث يصبح بعد ذلك معدا للاستعمال وتعرف دسامة الطلاء واللون بالتدريب ، وتعقب عل كل ذلك فتقول : (لم يذكر شيئاً عن طريقة التسوية) .

وتقصد أنه لم يذكر شيئاً عن طريقة تسوية الألوان المعدنية أو عن الدخان .

تقرير الكفاليرى شبريانو بكولباسو :

وتحدثت المؤلفة عن خزف إيطاليا المعدنى فذكرت خزف چوپو وما كتبه عنه الكافاليرى شبريانو بكولباسو . وهو كيميائى بلدة « كاستل دورانته » المعروفة . وهى مركز إيطالى كانت له شهرته فى خزف الماجوليكا فى الفترة من سنة ١٥١٨ م إلى ١٥٨٠ . وتقول عن بكولباسو : إنه لم يمارس فن الألوان المعدنية بنفسه ، فى حين أن « وارن .ا . كوكس[١] مؤلف كتاب « الخزاف » يقول عنه : « إنه « أستاذ خزاف » . وقد وصف مشاهداته فى ذلك التقرير فقال : إن اللون يتركب من الفضة والنحاس والخل ويختلف باختلاف نوع اللون المطلوب . وقد يكون ذهبياً أو مائلا إلى الحمرة ، وكانت القطع تسوى لتصبح فخاراً ثم تغمر فى طلاء أبيض كان يتضمن أكسيد القصدير وأكسيد الرصاص . ولا يصح أن يكون سمك الطلاء على الأوانى إلا قدر سمك الجلد الذى يستعمل فى صنع القفاز ، ويكون فى دسامة اللبن ، وبعد جفافه يرسم فوقة باستخدام فرش مصنوعة من شعرات العنز الجحاش أو شوارب الفيران .

ويرش فوق الزخرفة طبقة رقيقة من الطلاء الرصاصى الشفاف على

---

(١) وارن . ا . كوكس . وضع مؤلف من مجلدين عن تاريخ الخزف سنة ١٩٤٦ وتحدث فيها بإسهاب عن الخزف المعدنى .

أن يكون هذا الطلاء أكثر سيولة من الطلاء القصديرى السابق استخدامه للرسم عليه .

ويواصل بكولباسو وصفه فيقول ما نصه : « وتجفف الأوانى مرة أخرى ويطبق عليها رسم الألوان المعدنية ، ثم تؤخذ الأوانى للتسوية الأخيرة فى فرن خاص تعرض القطع للهب المباشر .

والواضح أن وصف بكبولباسو فى الفقرة الأخيرة يتعذر تنفيذه ، فإن معناه أن الفخار يغطى بالطلاء القصديرى ثم يرسم فوقه جزء من التصميم وهو نىء ، ثم يغطى هذا الجزء برشه بطلاء رقيق شفاف التكوين (عند ما يذكر أن الطلاء شفاف يقصد بذلك حالته بعد التسوية ، ولكنه قبلها يكون عتماً لا يشف عما تحته) ثم يرسم مرة أخرى لاستكمال التصميم فوق ذلك الطلاء الشفاف الذى أصبح طبقة ثانية نيئة علماً بأن الجزء الأول من التصميم أصبح مختفياً بتلك التغطية الثانية للأبد . وإن وصف بكولباسو قد أغفل أن الأوانى تسوى مرة ثانية بعد الزخرفة التى كانت تطبق على الطلاء القصديرى وترش بالطلاء الشفاف .

وينتقل بكولباسو إلى موضوع الفرن والحريق فيقول : « إن طريقة بناء الفرن ظلت فى حراسة على اعتبار أنها السر الأكبر » ، ثم يتحدث فيقول : « إن الأفران كانت صغيرة بمقاس ٣ أو ٤ أقدام ، واستخدمت المكانس الجافة لتدخينها ، وكانت القطع تنقع فى ماء وصابون بعد

برودتها ، ثم تجفف بقطعة من القماش السخى . ويتم دعكها برماد الخشب بعد ذلك حيث يظهر جمالها وبهجتها » .

وورد فى كتاب وارن . ا . كوكس نقلا عن تقرير بكولباسو : أن الألوان التى كانت تستخدم فى تطبيق رسم الماجوليكا الإيطالية كانت تجهز على الوجه التالى :

الأبيض : ويعتمد فى مزجه على إوكسيد القصدير .

الأخضر : نحاس . أنتيمون أو رصاص .

الأصفر : أنتيمون ورصاص وحديد .

الأصفر الفاتح : رصاص وأنتيمون وقليل من ملح الطعام والبوتاس .

الأزرق : كان يستورد له الكوبلت من الشرق الأوسط .

أرجوانى : مانجانيز .

ولم يكن الأحمر معروفاً فى ذلك العهد .

وجاء أيضاً فى التقرير أن الأوانى كانت تسوى فى الفرن محفوظة بداخل علب . كما أنها كانت ترص معكوسة وكان الفرن يسخن ويبرد ببطء .

وعند ما تحدث كوكس عن الألوان المعدنية فى خزف الشرق الأوسط ذكر أن ألوانها من النوع الذى يعرف بأنه فوق الطلاء .

ولكننا نرى أن ما جاء فى تقرير بكولباسو أن الأوانى كانت

تسوى موضوعة بداخل علب يتناقض تماماً مع ما ذكره من أن الأوانى كانت تعرض للهب المباشر ولا يتفق مع ما ذكره عن التدخين.

إذ من المعروف أن تسوية الأوانى وهى محفوظة بداخل علب دائماً ما يقصد به حمايتها من التعرض لألسنة اللهب ، وحمايتها من التعرض للدخان أيضاً فلا محل للقول إن القطع كانت تدخن فى نهاية الحريق الثالث وحسبنا دليلا على ذلك أيضاً أن كلا من هنرى كوك والكونت فلوريدا بلانكا لم ينوها بالدخان فيما كتبا .

وإلى جانب ذلك فإن بيكولباسو يقول : إن الفرن ظل فى حراسة ، وأنه كان السر الأكبر ، ثم يعود فيصف الفرن ويذكر مقاساته ، وهذا تردد وتناقض فى القول ، يجعلنا نحار فى الأخذ بأى من القولين .

ولكن فحصنا للقطع الخزفية ذات الألوان المعدنية الموجودة بالمتحف الإسلامى أنار لنا الطريق وحفزنا إلى إجراء البحوث العملية فتمكنا بالنتائج الملموسة من التعرف إلى الحقيقة مدعمة بالأسانيد المؤكدة .

مؤلف م . س . ديموند :

ورد فى صفحة ١٧٥ من كتاب الفنون الإسلامية لمؤلفه ديموند[١] ، ويصنع هذا النوع (ويقصد البريق) المعدنى من الخزف عادة من طفل أصفر نقى مغطى بطبقة غير شفافة من الميناء القصديرية ، ترسم عليها

(١) ديموند . م . س . أصدر كتاباً عن الفنون الإسلامية فى عام ١٩٤٧ .

الزخارف بالأكاسيد المعدنية بعد حرقها للمرة الأولى ، ثم تحرق للمرة الثانية حرقاً بطيئاً جداً تحت درجة حرارة أقل من الأولى تروح بين خمسمائة وثمانمائة فهرنهيت (نعتقد أن ذكر فهرنهيت هنا ورد خطأ والصحيح سنتيغراد) . وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً ويصبح لون البريق المعدنى المتخلف إما ذهبياً أو أحد أطياف اللونين البنى أو الأحمر » . هكذا وردت الترجمة ، ولم يدلل المؤلف على ذلك الوصف بشيء يذكر ، ورغم أنه من المتخصصين فى تاريخ الفنون الإسلامية منذ ثلاثين عاماً إلا أن ما ذكره عن درجة الحرارة وتحول الأكاسيد إلى طبقة معدنية باتحادها مع الدخان قول غير صحيح على وجه الإطلاق . إذ أن الدرجة التى تروح بين خمسمائة وثمانمائة فهرنهيت تعادل التى تروح بين مائتين وستين درجة ، وأربعمائة وستة وعشرين وثلث درجة سنتغراد ، ولا تكفى هذه الدرجة أبداً لتسخين الطلاء واللون ليتحدا أو يتفاعلا التفاعل الكانى لتحول الأكسيد إلى طبقة معدنية . ونحن إذ نقرر هذا فإنما نقرره نتيجة لتجارب عملية لا حصر لها . إذ أن أقل درجة يتم فيها هذا التفاعل هى درجة ٦٠٠ سنتغراد .

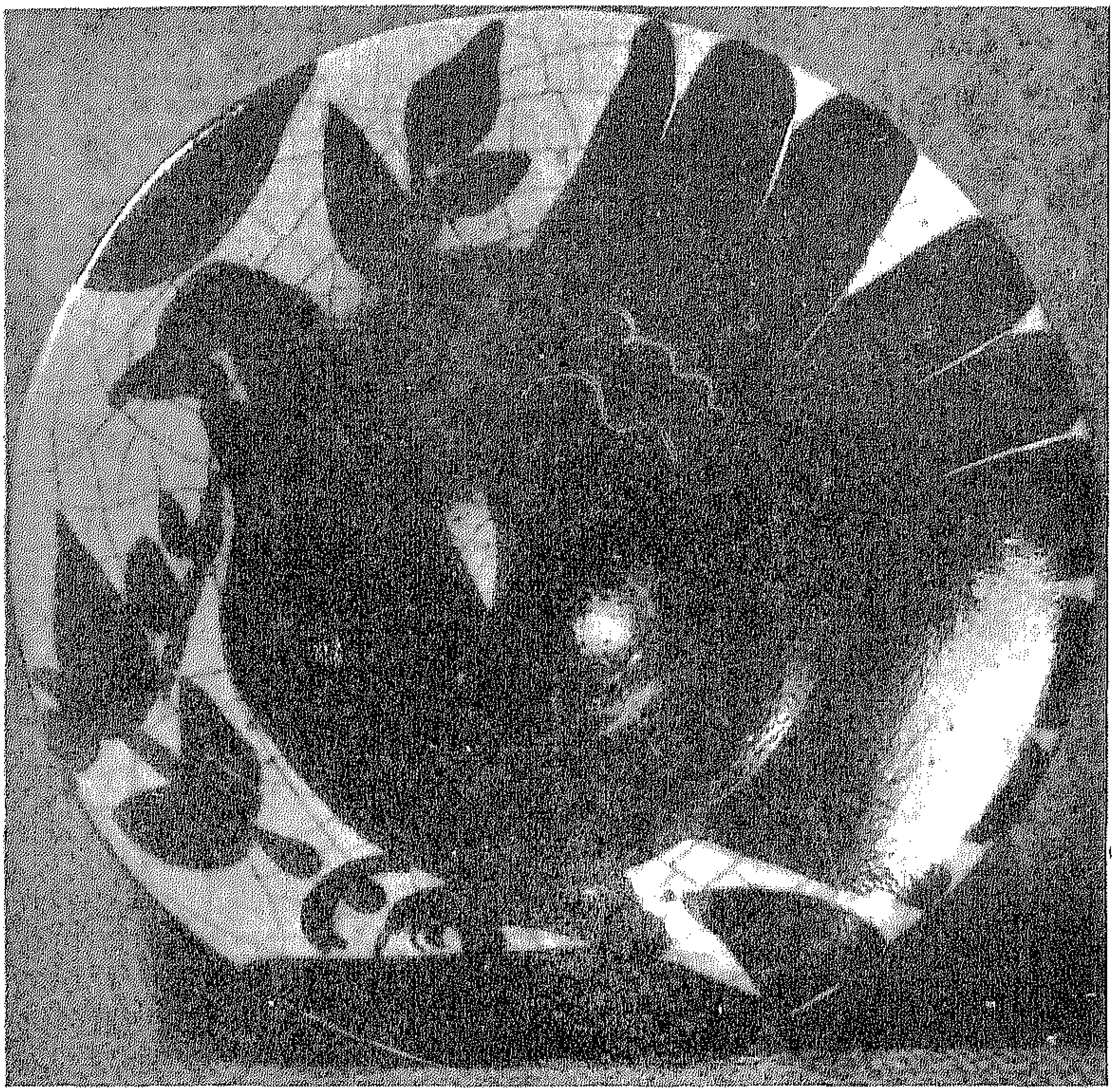
ويحتمل أن يكون المؤلف قد أخطأ وذكر كلمة فهرنهيت بدلا من سنتغراد ، وذكر المؤلف أن العملية فى الخزف الإسلامى كانت تتم عن طريق تدخين الفرن وهذا ما لم يدلل عليه أيضاً وما لم يثبت فى مؤلفات

غيره من الكتاب والمؤرخين ، وقد قطعنا فى بحثنا بعدم علاقة الألوان المعدنية الإسلامية بالتدخين وناقشنا ذلك فى مؤلف الليدى إيفانس وبتلر وغيرهما ، وأكدناه بالتجارب والبحوث العملية .

ومع هذا فقد قرر المؤلف أن الخزف المعدنى كان من المبتكرات العظيمة التى اهتدى إليها الخزافون المسلمون ، ونوه بهذا فى عدد من الصفحات كما أكد أنه كان يصنع فى مصر وفى الفسطاط نفسها .

صحن مزخرف بالألوان المعدنية المختلفة من إنتاج المؤلف

زهرية مزخرفة بالألوان المعدنية النحاسية والفضية من إنتاج المؤلف



صحن صغير مزخرف باللون المعدنى الأحمر – إنتاج المؤلف

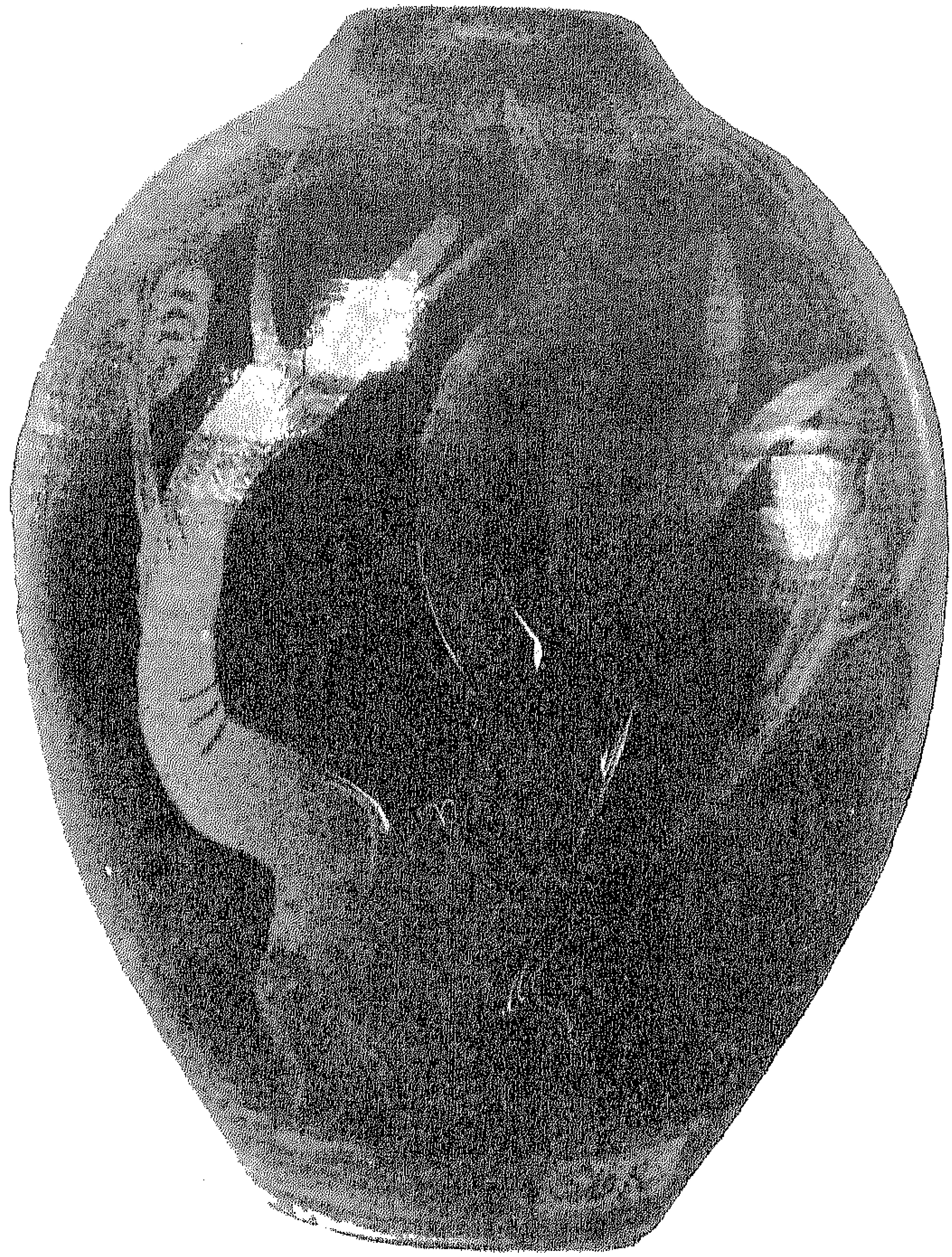
زهرية مزخرفة بالألوان المعدنية الفضية والنحاسية — من إنتاج المؤلف

زهرية مزخرفة بالألوان المعدنية — إنتاج المؤلف

زهرية مزخرفة بالألوان المعدنية الفضية والنحاسية — إنتاج المؤلف

إناء مزخرف بالألوان المعدنية الحمراء — من إنتاج المؤلف

صحن بألوان تحت الطلاء الشفاف – إنتاج المؤلف



زهرية مزخرفة بالألوان المعدنية الفضية والنحاسية – من إنتاج المؤلف

الفصل السادس

بحوث عملية فى الألوان المعدنية

فى المتحف الإسلا مى– تجارب على شقافات إسلامية –
تجربة أخرى – العلاقة بين الطلاءات والألوان

فى المتحف الإسلامى :

واستعرضت مجموعة من الخزف المعدنى فى المتحف الإسلامى ، فتبينت فى بعض القطع الإيرانية التى تسند إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر وكذا القطع المصرية ، أن الألوان والزخارف طبقت فوق الطلاء بعد تسويته وذلك بدليل طريقة كشط التفاصيل بسن رفيع بداخل بقع اللون العريضة وقد ظهر الطلاء أبيض فى أماكن الكشط وباستعراض كثرة أخرى من القطع انتهيت إلى أن الزخرفة نفذت فوق الطلاء بعد تسويته لا شك فى ذلك .

ثم اتجهت لبحث موضوع تسويتها للتعرف إلى نوع أفرانها ، وطريقة استخدامها وصلة ذلك بالدخان وعدمه ومقارنة ذلك بما ذكره برتن وبكولباسو ، من أن الأوانى ذات الألوان المعدنية كانت تسوى بتعريضها للهب المباشر وأن المكانس الجافة كانت تستخدم كوقود لتدخين الفرن إلى آخر الوصف .

واستلفتت نظرى بعض القطع بالمتحف وأرقامها ١٤٤٠٦ و ١٦١٢٥ و ١٥٥٧٥ و ٥٩٥٢ — وقد تضمن زخرفها اللون المعدنى واللون الأخضر الناتج عن استخدام أكسيد النحاس مجتمعين فى إناء واحد ومن المسلم به أنه يتعذر ويستحيل الجمع بين اللونين الأحمر المعدنى والأخضر على إناء واحد ثبت تسويته فى فرن سلط عليه الدخان بقصد كربنته .

ولهذا اتجهت إلى إجراء تجارب عملية على شقافات إسلامية للوصول إلى رأى قاطع فى هذا الموضوع وفيما يلى شرح لبعض منها .

تجارب على شقافات إسلامية :

حصلت على شقفة إسلامية على وجه منها بعض الألوان المعدنية ، وعلى الوجه الآخر طلاء أخضر زرعى اللون ، ووضعت جزءاً منها فى فرن كان معدا لتسوية بعض الألوان المعدنية بطريقة تعريض الأوانى للكربون فى نهاية التسوية الثالثة ، وبوصول درجة الحرارة إلى الدرجة المطلوبة توقفت تغذية الفرن بالوقود وسلط عليه غاز الاستصباح (على الصندوق) ، وانتهت العملية على المنوال المتبع وبفتح الفرن فى اليوم التالى كانت النتيجة موفقة بالنسبة للأوانى وبفحص قطعة الشقافة الإسلامية تبينت أن وجهها الأخضر الزراعى تحول إلى لون أحمر معدنى .

وأثبتت تلك التجربة أن الخزف المعدنى الإسلامى لم يتعرض للكربون إطلاقاً ، وأثبتت أيضاً أن الألوان المعدنية الإسلامية كانت مركبات

ومحاليل من المعادن رسم بها فوق الخزف اللامع السطح ثم سويت تسوية عادية على درجة حرارة منخفضة كشأن ما يتبع الآن فى الإنتاج الخزفى التجارى .

تجربة أخرى :

وقمت بتجربة أخرى على شقفة إسلامية مزخرفة بألوان معدنية فقد وضعتها فى فرن بلغت درجة حرارته ٩٦٠ سنتغراد ولم أعرض الفرن للكربون بل كانت تسوية عادية وبفحص الشقفة بعد ذلك تبين أن الألوان المعدنية قد ذهبت عنها تماماً ، ولم تترك أى أثر لونى مكانها كما وضعت فى نفس الفرن بعض القطع ذات الألوان المعدنية التى حصلت عليها عن طريق تعريض الفرن للكربون فكانت النتيجة أن الصفة المعدنية قد ذهبت عنها ولكن الزخرف ظل موجوداً ولكنه عاد إلى اللون الأخضر بعد أن كان أحمر.

وبعد دراسة القطع التى جمعت بين الأحمر والأخضر كونت رأياً يختلف اختلافاً تاماً عما كتبه بيرتن وبيكولباسو ويختلف عما يظنه ويفرضه المتخصصون بصفة عامة عن كيفية الحصول على الألوان المعدنية فيما مضى من الزمن .

حقاً إن الدخان أحياناً ما يكون محجوزاً عن بعض أجزاء الأوانى ولا يكون له الأثر المطلوب ولكن مظهر تلك الحالة ونتيجتها يختلف اختلافاً تاماً عما هو مشاهد بالقطع الإسلامية التى أوضحت أرقامها ،

فإن اللون الأخضر فيها محدد وموزع توزيعاً مقصوداً ، ولا يستدل من مظهره أنه جاء عن طريق الصدفة أو عن طريق عدم إحاطة الدخان بالقطعة إحاطة كاملة .

تنويعات الألوان :

ويلاحظ أن الألوان المعدنية الإسلامية ذات تنويعات وإشعاع متفاوت الدرجات ولا يستدل من ذلك على أنها تعرضت للكربون أو أن ذلك التنوع ناتج من أثر اختلاف توزيع الكربون فى الفرن فى نهاية الحريق الثالث إذ أن ذلك التنوع يجوز أن يسند إلى اختلاف سيولة اللون أو نوع مركباته أو كيفية مزجه وتجهيزه للعمل ومدى علم ومعرفة المنفذ بأصول استخدامه .

العلاقة بين الطلاءات والألوان :

ويوجد بالمتحف الإسلامى كثرة من القطع ذات الرسوم المعدنية ومن بينها القطع المرقمة ٥٣٨٦ و ٥٨٦٤ و ٥٨٦٢ و ٥٣٨٦ ويرجع تاريخها إلى القرن ١٠ و ١١ و ١٢م وقد نفذت رسومها على طلاءات زرقاء تتميز ببهاء زرقتها وصفاتها مما لا ينتج عن تعرض الطلاءات للدخان ، ومما يتعذر الحصول عليه إلا فى فرن صاف صفاء تاماً من الكربون .

ورغم أن فكرة استخدام الدخان قائمة على أساس أنه يؤثر فى

الرسوم فقط وأن درجة الحرارة تكون درجة ضعفية حتى لا تؤثر فى الطلاء وحتى لا يبدأ فى الغليان من جديد إلا أن الطلاءات غالباً ما تتأثر بالدخان ويذهب عنها بعض صفائها اللونى ويصيبها بعض العتم .

فصفاء ألوان الطلاءات واجتماع الألوان المعدنية واللون الأخضر على إناء واحد دليل على أن الألوان المعدنية الإسلامية لم ينتج عن تعريض القطع للدخان إثر تسوية ثالثة .

وباستعراض المواد التى كانت تمزج منها الألوان المعدنية على فرض صحته ما جاء بكل التقارير ، نتبين أنها تتضمن مواد طينية وجيرية ورملية مضافة إلى الأكاسيد ، والواقع أن المزيج المركب من مثل تلك المواد لا يتيسر به تنفيذ رسوم تبلغ دقتها مبلغاً كبيراً على نحو ما نرى فى قطع الخزف الإسلامى كالقطعة رقم ١٣٠٨٠ بالمتحف الإسلامى .

غلبى

الفصل السابع

مصادر الألوان المعدنية

المسلمون عرفوا الألوان المعدنية – مخطوط
عراق – مركبات الألوان .

المسلمون عرفوا الألوان المعدنية :

لا نعني بما قلنا فيما سبق أن الطريقة التي شرحها برتن لا تعطى تأثيرات معدنية فهي الطريقة التي اتبعها معظم الخزافين في العصر الحديث لحصولهم على ألوانهم المعدنية ولكننا نقرر في الوقت نفسه أن تلك الطريقة لم يتبعها الخزافون المسلمون لإنتاج أعمالهم فقد تمكنوا من إعداد مركبات ومحاليل من أملاح ومعادن مختلفة، ورسموا بها وزركشوا أوانيهم بعد تسوية طلاءاتها وأخذت الأواني بعد ذلك لتسويتها ثالثة بقصد تسوية الزخرف وتثبيته فوق الطلاء ولم يتطلب ذلك منهم كربنة الفرن بل تطلب تسويته تسوية صافية صفاء تاماً من كل أثر للكربون .

وقد مارس المسلمون فن التذهيب على الورق وعرفوا إعداد الصفائح الرقيقة الذهبية وعرفوا حل المعادن وتشكيلها كما عرفوا الألوان المينائية على الزجاج .

وتضمنت نقوش الزجاج الوحدات المذهبة الغير قابلة للزوال وذلك بتسويتها في الأفران الخاصة على ما هو معروف في ذلك الفن .

فلم يكن عسيراً عليهم أن يعدوا المماثل لذلك من الألوان المعدنية المختلفة لأوانيهم الخزفية ليحققوا بها ما عشقوه من أذواق لها طابعها الفتان .

مخطوط عراقى :

من المعروف أن العراق كانت من أولى الأمم التى أسهمت فى نهضة الفنون الإسلامية فقد انتقل مقر الخلافة إليها عند ما آلت إلى العباسيين فى عام ٧٥٠ م وقد بلغ الفن مبلغاً عظيماً هناك فى القرن التاسع الميلادى وكانت سماراً من أول مراكز الفن وكتب عنها الكثير فى مؤلفات تاريخ البلاد والعواصم والمراكز الشهيرة فى الفن والصناعة .

ولكل شعب من الشعوب أساليب صناعية وأخرى فنية متوارثة وإن حدث وتلاشت فإنما يبقى منها بعض الشيء وقد يظل كامناً أو مختفياً أو مهملا إلى أن تصادفه عناية ممن يهمهم أمره من المتخصصين .

والخزف من الفنون التى ظلت أساليبها متوارثة أجيالا وقروناً عديدة دون أن تفقد الكثير من طابعها ومميزاتها .

وقد عرفنا من مخطوط عراقى قديم أن إعداد الترابيع الخزفية تصنع حالياً بالعراق من طينة رملية خشنة ، وبعد مزج مركب من ٢ طينة ، ١ رمل ، ١ مسحوق الزجاج وبعد جفاف الترابيع (قبل تعريضها لأية تسوية) تدهن بالمزيج المذكور بعد سحقه سحقاً جيداً وإضافة الماء إليه .

ثم تسوى الترابيع التسوية الأولى ثم تطلى بطلاء أبيض ويمزج كما يلى :ـ

تخلط ثلاثة مقادير من الرصاص مع مقدار واحد من أكسيد القصدير ويوضع المخلوط فى إناء فخار بالفرن بغرض تحميصه فقط ، ويستعمل المسحوق الناتج كما يلى ويسمى (سفيداب) مقدار واحد سفيداب . مضافاً إلى مقدار واحد سنك شقماق (مسحوق الزلط) مضافاً إلى مقدار واحد جوداز (مسحوق كسر الزجاج المكلس) .

تخلط المقادير الثلاثة بالماء وتسحق بعضها مع بعض سحقاً جيداً ثم تطلى بها الترابيع بعد تسويتها التسوية الأولى ، وتوضع فى الفرن للتسوية الثانية بغرض الحصول عليها مكسوة بطلاء أبيض لامع مصقول وتستغرق التسوية الثانية المذكورة حوالى ثمانية ساعات. ويرسم فوق الترابيع البيضاء المصقولة السطح بالألوان المختلفة . ثم يعاد وضعها فى الفرن لمدة ثلاث ساعات لتسوية الألوان وتثبيتها

مركبات الألوان :

١ ـ لون فيروزى فاتح (شطرى فيروز)

عدد

١ كيلو سفيداب (مخلوطاً الرصاص والقصدير معاً)

١ كيلو سنك شقماق (مسحوق الزلط)

١	كيلو جوداز	(مسحوق الزجاج)
٨٠	جرام توفال	(دقاق النحاس)

وإذا أضيف إليه ١٠٠ جرام أكسيد كوبلت يعطى أزرق نيلي اللون .

٢ ــ لاجوردى ألوان فيروزى غامق

عدد		
٣	كيلو	مسحوق الزجاج
٢	كيلو سنك شقماق	(مسحوق الزلط)
١	كيلو تنكار	(بوراكس)
١	كيلو نمك قلياب	(بيكربونات الصودا)
١	كيلو شورة	(أمونياك)
٨٠	جرام جوهر كوبال	(كوبلت)
٨٠	جرام جوهر توغال	(أكسيد نحاس)

٣ ــ لون زرد أصفر

عدد		
٤	كيلو	أكسيد رصاص
١	كيلو	أكسيد قصدير
١	كيلو	سنك شقماق (مسحوق الزلط)
١	كيلو تنكار	(بوراكس)

وبإضافة القليل من أكسيد الحديد أو المنجانيز يتحول اللون البرتقالى أو نارنجى .

٤ ـ أسود

عدد		
٢	كيلو جوداز	(مسحوق الزجاج)
٣	كيلو سنك شقماق	(مسحوق الزلط)
١	كيلو تنكار	(بوراكس)
١	كيلو نمك قلياب	(بيكربونات الصودا)
١	كيلو شورة	(أمونياك)
١	كيلو دقاق صدأ الحديد أو أكسيد الحديد العادى (مغن)	

٥ ـ الأخضر (سيز)

عدد		
١	كيلو كرة سنك مقرى	(أكسيد فضة)
١	كيلو جوداز	(مسحوق الزجاج)
١	كيلو تنكار	(بوراكس)
١	كيلو سنك شقماق	(مسحوق الزلط)
١٢٥	جرام توبان	(دقاق النحاس أو أكسيد النحاس)

٦ — اللون الذهبي :

تؤخذ حبة من الذهب الخالص وزنها $\frac{١}{٢٤}$ من المثقال وتطرق إلى أن تصبح رقيقة السمك جداً ، ثم توضع تلك الكمية بعد تجزئتها إلى قطع صغيرة فى وعاء من العقيق أو البلور يضاف إليها خليط من حامض الكبريتيك وحامض النيتريك مع قليل من روح الملح ، وتظل كذلك لمدة ثلاثة أيام فى مكان رطب مظلم حيث يضاف إليها أيضاً أربع حبات من معدن القصدير ، وبعد ثلاثة الأيام المذكورة يكون التفاعل قد تم ، وتكون قطع الذهب قد تحولت إلى ذرات دقيقة وناعمة جداً ، فتؤخذ وتوضع فى صفيحة من الصاج غير المطلى مع إضافة ١٢٥ جراماً من مسحوق الزجاج ، ١٢٥ جراماً من مسحوق الزلط ، ١٢٥ جراماً تنكاراً ، ثم تضاف إليها ربع صفيحة مياه وتقلب مجموعة المواد وتترك يومين حتى ترسب المواد كلها فى القاع وتطفو المياه فيؤخذ الراسب للاستعمال كلون ذهبي تستغرق تسويته بالفرن ثلاث ساعات دون تعريضه لدخان ما .

ويحتمل أن تكون المواد نفسها ووسائل الإعداد المذكورة هى التى كانت متبعة فى العراق فيما مضى ، كما أنه من المؤكد أن هناك وسائل أخرى كثيرة لإعداد الألوان والطلاءات . (ونعود فنؤكد أن التسوية بالأفران كانت تتم بدون تعريض الأوانى للكربنة وخاصة فيما يختص بتسوية الألوان المعدنية التى هى موضوع بحثنا) .

الفصل الثامن

أساليب الإنتاج فى الخزف الإسلامى

كيف صنع الخزف بالفسطاط – الخزف الأحمر المحزوز – الخزف الأحمر المكشوط البطانة – الخزف الأحمر المرسوم بالفرشة بالبطانات السائلة – الخزف المزخرف بالألوان على سطح أبيض .

كيف صنع الخزف بالفسطاط :

نود فى هذه النبذة شرح كيفية إنتاج بعض القطع الخزفية المشابهة لبعض ما كان يصنع فى الفسطاط قديماً ، وسوف نشرح ذلك كمقترحات قابلة للتعديل بغرض التنويع فى قوى الألوان والمواد ، وقد يقتضى كل تعديل إعادة النظر فى نسب المركبات ومراعاة علاقتها بعضها بالبعض الآخر وتوافقها وقابليتها لمركبات الطلاءات ، وربط ذلك بدرجات الحرارة اللازمة للتسوية وما إلى ذلك .

ولكننا على أية حال سنقدم تلك المقترحات ليتمكن كل المعنيين بدراسة خزف الفسطاط من الإلمام بطابع مواد بعض أنواعه ، ووسائل إخراج كل منها .

وما دام هذا سبيلنا فإنه من المناسب أن نذكر أن أحد الأخصائيين فى المواد المصرية القديمة وهو الأستاذ ا . لوكس ، وقد كان يعمل مديراً للقسم الكيميائى لمصلحة الآثار لأعوام طويلة ، وضع فى عام ١٩٤٥ مؤلفاً

قيماً فى المواد المصرية التى استخدمت فى كل أنواع الإنتاج المصرى القديم (الفرعونى) ، كما تضمن المؤلف بعض التحاليل لبعض الصناعات فى العهد الإسلامى ومن بينها الخزف ، وأعطى تحليلا لطلاء خزفى تفصيله كما يلى :

سلكات ؤه	٤٧,	صودا	٦,٢٥
اليومين	١,٠٠	أكيد حديد	٢,١
جير	٦,١	ماجنيزيا	,٧
أكسيد قصدير	٤,٨	أكسيد رصاص	٣١,٤
أكسيد مانجانيز	٢,		

ونبدأ الآن بشرح بعض أنواع الخزف الأحمر على النمط الإسلامى ...

الخزف الأحمر المحزوز :

صنع ذلك النوع فى معظمه من طينة فاتحة اللون صفراء نوعاً ما وبعضها جيرية وبعضها الآخر سيليكية النوع ، ثم خططت الرسوم الزخرفية بطريقة الحز فى الأشكال ، وهى لا تزال رطبة ، ولا يظهر التصميم إلا بتخاطيط .

وبعد جفاف القطع وتسويتها وتحويلها إلى فخار أو بعد جفافها فقط دون تعريضها لأية حرارة ، غطست القطع فى طلاء رصاصى شفاف نفرض له تركيباً من ٧٥ رصاص ، ٢٠ سيلكات ، ٥ طينة وقليل من

الصمغ العربى ، ثم سويت القطع فى فرن مفتوح على درجة حرارة تتفاوت بين ٨٠٠ ، ٩٠٠ سنتيغراد .

وفى هذه الحالة يمتلئ الزخرف المحزوز بالطلاء الشفاف ويترسب بداخله فيظهر التصميم واضحاً بلون غامق نوعاً ما عن بقية سطح الإناء الذى يتحول إلى سطح لامع نتيجة لتغطيته بالطلاء .

وفى بعض الحالات يرش على الإناء فوق الطلاء فى بعض أنحائه قبل تسويته بعض التوبان (أكسيد النحاس) السائل المذاب فى الماء فيظهر بلون أخضر زرعى جميل يضفى بعض الجمال على الإناء .

ويوجد من هذا النوع فى الخزف الإسلامى إنتاج وافر ، وتوجد منه نماذج وفيرة بدار الآثار الإسلامية .

وأبعد الأشكال نجاحاً ووضوحاً من هذا النوع السلاطين والصحون والترابيع وكذا الأنحاء المنبسطة فى الأوانى على اختلاف أشكالها .

الخزف الأحمر المكشوط البطانة :

ويصنع ذلك النوع من الطينة الحمراء التى يمكن خلط ما يشبهها من ٦٠٪ طينة أرمل ، ٤٠٪ طينة أسوانية .

كما أن بعض أنواع أخرى من الطينات الحمراء لا تحتاج إلى مزج ، ومنها ما يجلب من جبل المقطم ، وبعد صنع الأشكال من الطينة المذكورة تعد بطانة فاتحة اللون نقترح لها مزيجاً من ثمانية أوزان من الطينة الأسوانية

المنتقاة (الأجزاء البيضاء فقط) ووزن واحد أو وزنين من السبيداج ، ويضاف إلى ذلك مقدار من الماء حتى يصبح سائلا فى دسامة الطحينة المخففة الدسامة ، ويقلب ويترك منقوعاً لمدة ٢٤ ساعة ثم يصفى بمنخل دقيق الفتحات وتغمر الأشكال فى هذا السائل وهى فى حالة رطبة . أما درجة رطوبة الأشكال ومقدار دسامة السائل فهذا عامل رئيسى فى إنجاح توافق السائل مع الطينة وقابليتها له وعدم انفصالهما عن بعضهما بعد الجفاف التام أو بعد التسوية ، ولذا فإن الأمر يحتاج إلى بعض الاختبارات للتعرف على الحالة الصحيحة لكل من درجتى الجفاف والدسامة .

وبعد جفاف السائل على سطح الإناء تكشط منه الزخرفة أو الأرضيات المحيطة بها ، ذلك باستخدام قلم خشبى بسيط أو أية أداة أخرى .

ويتجه بعض الناس إلى الكشط قبل جفاف السائل ، أى بمجرد ثباته وتشرب الإناء له .

ثم يترك الإناء ليجف جفافاً تاماً ثم يسوى فى الفرن ويعاد إليه مرة أخرى بعد غمره فى طلاء شفاف لا يختلف عما أعطيناه فى النوع الأول المحزوز .

ونتيجة ذلك النوع ظهور الزخرفة فاتحة على أرضية حمراء اللون أو على العكس من ذلك .

وقد اهتم استديو المغفور لها هدى شعراوى بهذا النوع ، وأنتج فيه

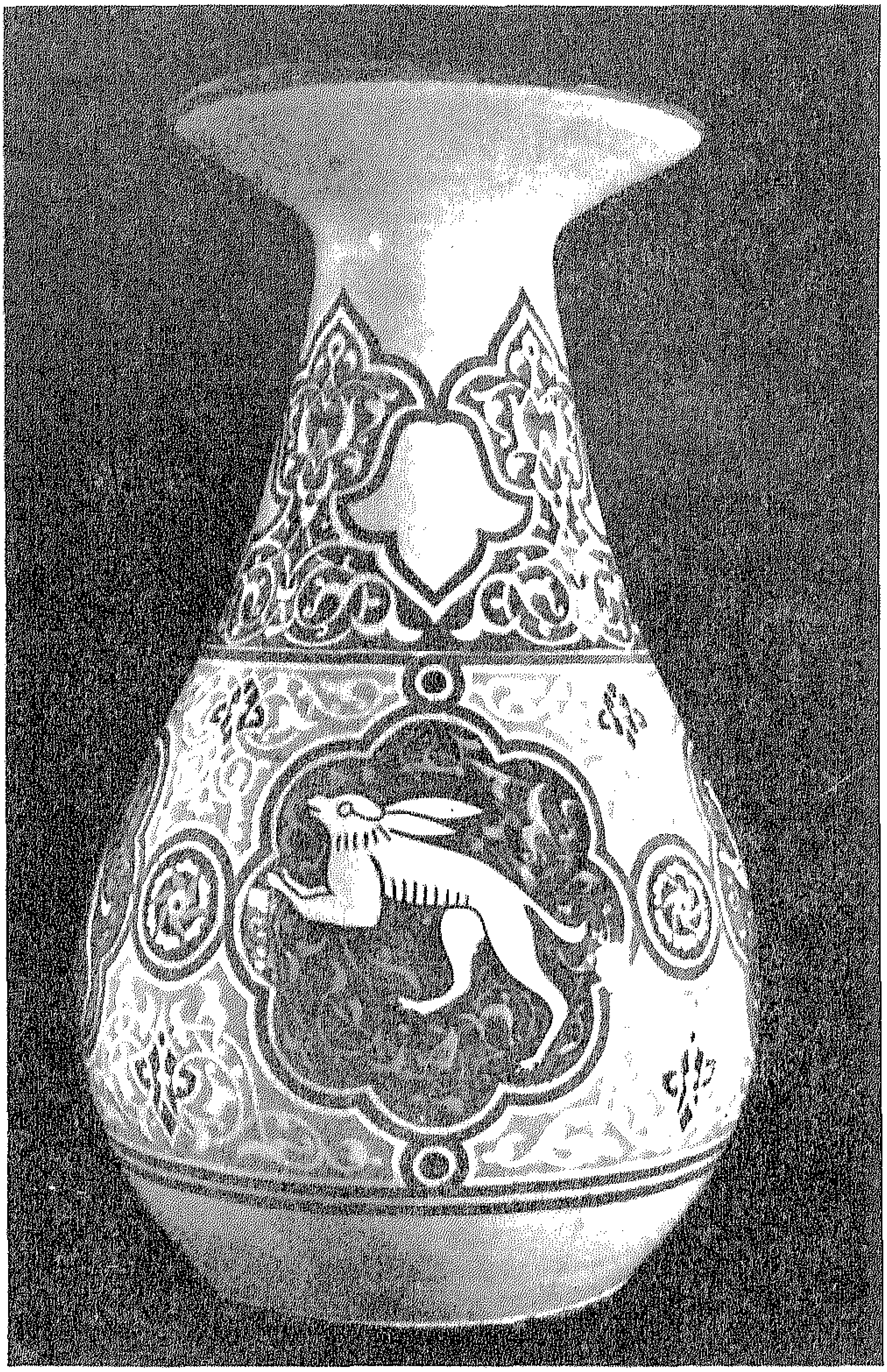
قطعاً لها جمالها الخاص وكانت ذات طابع إسلامى فى زخرفها ، واحتوت مجموعة متحف الفن الحديث على بعض منها ، وكان على رأس المشتغلين فى ذلك النوع بالاستديو المذكور الخزاف محمود صابر وآخرون غيره ، إلا أن الإنتاج كان فاقداً لصفتى الانطلاق والحيوية فجاء جامداً لا حياة فيه وهو ما امتاز به المماثل له من الإسلامى القديم .

وفى بعض الأحيان يضاف إلى الطلاء الشفاف الذى نوهنا بتركيبه مقدار لا يتعدى ٢ أو ٣٪ من أكسيد النحاس وكلما كان لون البطانة فاتحاً كلما ظهر اللون الأخضر ناصعاً إلى جانب ظهور لون الطينة الحمراء المصنوع منها الإناء غامقاً بسبب تفاعل أكسيد الحديد المتوفر بالطينة مع أكسيد النحاس الممزوج فى الطلاء .

الخزف الأحمر المرسوم بالفرشة بالبطانات السائلة :

يعتبر ذلك الخزف من الأنواع الشعبية كالنوعين السابقين ولكنه فى عرفنا يتميز عنهما ، وأعلى منهما قيمة فنية إذ فيه تتبين مقدرة الخزاف المزخرف وخياله الصافى فى أوضاع وتكوينات عناصر الطير والحيوان والوحدات النباتية وغيرها ، وفيه تتبين أيضاً مقدرته على استخدام الفرشاة بأسلوب رقيق لتسجيل أفكاره بتخاطيط ولمسات إنسابية فيها الكثير من الانطلاق الفنى وحسن التعبير وجمال التوزيع والتنسيق للوحدات والعناصر وتقتضى الطريقة المذكورة سرعة فى رسم العناصر وكذا دقة فى استخدام

زهرية من إنتاج مرسم المغفور لها هدى شعراوى



زهرية من إنتاج مرسم المغفور لها هدى شعراوى

صحن من إخراج الخزاف الإنجليزى ولتم دى مورجان

السائل بدسامة خاصة تيسر تعلقه بالفرشاة .

وتظهر الزخارف فى هذا النوع بارزة نوعاً ما ، وهذا يقتضى عدم تعريض الأوانى للتيارات الهوائية أو الشمس بغرض الإسراع بتجفيفها بل يجب إعطاؤها الفرصة الكافية التى تمكن سطح الإناء من تشرب السائل وتمام الالتصاق به ، وإلا فإنه يتشقق وينفصل عنه .

ومن الجائز أيضاً أن تكون العماية عكس ما شرحنا فتستخدم الطينة فاتحة لصنع الإناء ثم يرسم فوقها بالفرشاة بسائل دسم أحمر .

ومن الجائز أيضاً صنع الإناء من طينة حمراء ثم تكسيته ببطانة فاتحة اللون تكستية تامة ، وزخرفته بعدذلك بالرسم بالفرشاة بسائل أحمر اللون فوق البطانة الفاتحة لتسجيل جزء من التصميم ثم استكمال التصميم بالكشط فى البطانة الفاتحة حيث تظهر الطينة الحمراء التى صنع منها الإناء .

ومن الميسور التنويع فى ذلك الاسلوب وإخراج كثرة من التأثيرات فيه .

على أن كل هذه التنويعات تغطى بطلاء شفاف عادى وتسوى على درجة حرارة تتراوح بين ٨٠٠ ، ٩٠٠ سنتغراد .

الخزف المزخرف بالألوان على سطح أبيض :

يختلف ذلك النوع اختلافاً كلياً عن الأنواع الحمراء التى شرحناها ، إذ أنه يصنع من طينة فاتحة قدر المستطاع وقد تكون اليومينية أو سيليكية

أو جيرية وقد تتركب من ٦٠٪ من طينة مرنة ، ٤٠٪ من مادة تبيض كالسلكا أو الكولين أو الجير ، ثم يبطن قبل جفافه ببطانة تزيد من نسبة بياضها وقد تزيد فيها نسبة مواد التبييض ، ثم تجفف وتسوى التسوية الأولى وتزخرف بعد ذلك بالألوان المعدة بمزجها بالأكاسيد المختلفة ، ثم يرش فوقها أو تغمر فى طلاء شفاف قلوى القاعدة ، أما إذا استخدم الطلاء من النوع الرصاصى فإن مظهره يكون مصغراً ولا تكون نتيجة الألوان كالمقصود منها إلا إذا أعد الرصاص إعداداً خاصاً .

وإن ما نفرضه من مركبات لذلك النوع لا يعتبر قاعدة ثابتة ، إذ يمكن التنويع فيها وإدخال بعض مواد أخرى عليها ، ومثال ذلك أن بعضاً من المشتغلين يضيفون مادة صاهرة على البطانة ضماناً لتماسكها مع طينة الإناء ، ويضيف البعض الآخر إليها القليل من أكسيد القصدير ضماناً للحصول على بطانة ذات لون أبيض ناصع .

على أن ذلك الخزف المبطن بالسائل الأبيض تتنوع أساليب زخرفته وتتعدد تبعاً لذلك نتائجه ، فمنه ما يزخرف بلون أزرق واحد ، ومنه ما يستخدم فيه لونان كالأزرق والأسود ، كما يضاف الأحمر فى بعض الحالات ، ولكن الشائع فى خزف الفسطاط اللونان الأزرق والأسود ، هذا إلى جانب شغل الأرضيات بالفروع النباتية والزهور والأوراق ، أو بتخاطيط متقابلة ومتضادة أو نقط متقاربة أو ما شابه ذلك ، ونعود فنؤكد أن الطلاء كان قلوياً لتغطية ذلك النوع .

ولما كانت الطينة معدة لتعطى سطحاً أبيض فإنه من الميسور أن يرسم فوقها بلون واحد . وليكن أسود مثلا . وذلك بعد تسويتها التسوية الأولى ، ثم تغمر القطع فى طلاء شفاف ملون قلوى القاعدة . وهذا النوع شائع فى الخزف الإسلامى . والطلاء الشفاف الملون هو ما يضاف إلى مركبه الشفاف نسبة ضيئلة من أكسيد الملون كأن يضاف ١,٥٪ من أكسيد النحاس أو ٢٪ من أكسيد المانجانيز أو ١٪ من أكسيد الكوبلت ولا شك أن قلة إضافة الأكسيد على هذا النحو تجعله محتفظاً بشفافيته إلى جانب تلوينه .

ولا تقع الأساليب الإسلامية التى صنعت بالفسطاط وغيرها من المدن الإسلامية تحت حصر ، وكانت الفسطاط مركز إشعاع لثقافة فنية متشعبة الاتجاهات كما كانت مركز تجمع تبلورت فيه كثرة من الأساليب الفنية الممتعة لكل البيئات فى المجال الشعبى وفى غيره .

ورغم بعد الشقة بين عهود الفسطاط القديمة (مدينة الفخار) وبين العهد الحديث فإن تعاليمها الفنية ظلت مستأثرة بمشاعر الأفراد والجماعات ويزداد الاهتمام بما خلفته يوماً بعد يوم ، وأصبحت فنونها هدفاً للباحثين والمشتغلين بصفة عامة بالنواحى الفنية البحتة والتطبيقية بصفة خاصة .

زهرية مزخرفة بالألوان المعدنية — إنتاج المؤلف

المراجع

1. A Handbook of Mohammedan Art.
   By M.S. Dimand, Ph. D.
2. The book of pottery and porcelain.
   By. Warren E. Cox. Vol. 1.
3. Lustre Pottery.
   By Lady Evans. M.A.
4. Ancient Egyptian Materials & Industries.
   By A. Lucas.
5. Islamic Pottery.
   By A.J. Butler.

(٦) مصر في عهد الإسلام
تأليف الأستاذ محمود عكوش
الأستاذ بالمعهد العلمي الفرنسي للآثار سابقاً .

كتب للمؤلف

(١) الخزف : وزارة التربية والتعليم عام ١٩٤٨ .

(٢) الخزف والأشغال اليدوية : سنة ١٩٥٩ .

(٣) مدينة الفخار : دار المعارف عام ١٩٦٠ .

تم طبع هذا الكتاب على مطابع
دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٠

مدينة الفخار

أول كتاب باللغة العربية فى فن الخزف ، يشرح الفن الخزفى شرحاً فنياً علمياً ، ويفتح له جوانب تطبيقية جديدة . وبه فصل خاص عن فخار الفسطاط ، أول مدينة إسلامية فى الإقليم الجنوبى ، جلا فيه المؤلف كيف أن الفسطاط كانت مصدر إشعاع ثقافى فنى للعالم أجمع ...

والكتاب يفيد الفنان المتخصص فى فن الخزف ، وطلاب الدراسات الإسلامية ، ومدرسى الفن ، والنقاد ، وكل مثقف يريد أن يستمتع بدراسة الفن الخزفى .

دراسات فى الفنون التشكيلية

● صدر منها :

مدينة الفخار — للأستاذ سعيد الصدر

● يصدر قريباً

التلقائية فى فن الكبار — للأستاذ لطفى محمد زكى

فن طباعة الأقمشة — للأستاذين محمد حسين وعبد الغنى

٤٠ ص
دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع